

**UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
INSTITUTO DE ARTES - CAMPUS SÃO PAULO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES**

RAFAEL PERCINO DE FREITAS DA SILVA

**EMOÇÃO E AFETO NOS ESPETÁCULOS DA CIA
“SOCIETAS RAFFAELLO SANZIO”**

SÃO PAULO/SP

2022

RAFAEL PERCINO DE FREITAS DA SILVA

**EMOÇÃO E AFETO NOS ESPETÁCULOS DA CIA
“SOCIETAS RAFFAELLO SANZIO”**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós- Graduação em Artes do Instituto de Artes de São Paulo, Departamento De Artes da Universidade Estadual Paulista, “Júlio de Mesquita Neto” – UNESP, como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em Artes Cênicas.

Área de Concentração: Artes Cênicas

Linha de pesquisa: Estética e Poéticas Cênicas.

Orientadora: Prof^ª. Dra. Lúcia Regina Vieira Romano

SÃO PAULO/SP

2022

Ficha catalográfica desenvolvida pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes da Unesp.
Dados fornecidos pelo autor.

S586e

Silva, Rafael Percino de Freitas da, 1991-

Emoção e afeto nos espetáculos da Cia "Societas Raffaello Sanzio" /
Rafael Percino de Freitas da Silva. - São Paulo, 2022.

210 p. : il. color. + anexos

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Lucia Regina Vieira Romano
Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Estadual Paulista
“Júlio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes

1. Representação teatral. 2. Companhias de teatro. 3. Catarse. I.
Romano, Lucia Regina Vieira. II. Universidade Estadual Paulista,
Instituto de Artes. III. Título.

CDD 792.028

Bibliotecária responsável: Laura M. de Andrade - CRB/8 8666

RAFAEL PERCINO DE FREITAS DA SILVA

**EMOÇÃO E AFETO NOS ESPETÁCULOS DA CIA “SOCIETAS RAFFAELLO
SANZIO”**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes do Instituto de Artes de São Paulo, Departamento De Artes da Universidade Estadual Paulista, “Júlio de Mesquita Neto” – UNESP

Data da Defesa: 27 de junho de 2022, às 09:00 horas por videoconferência.

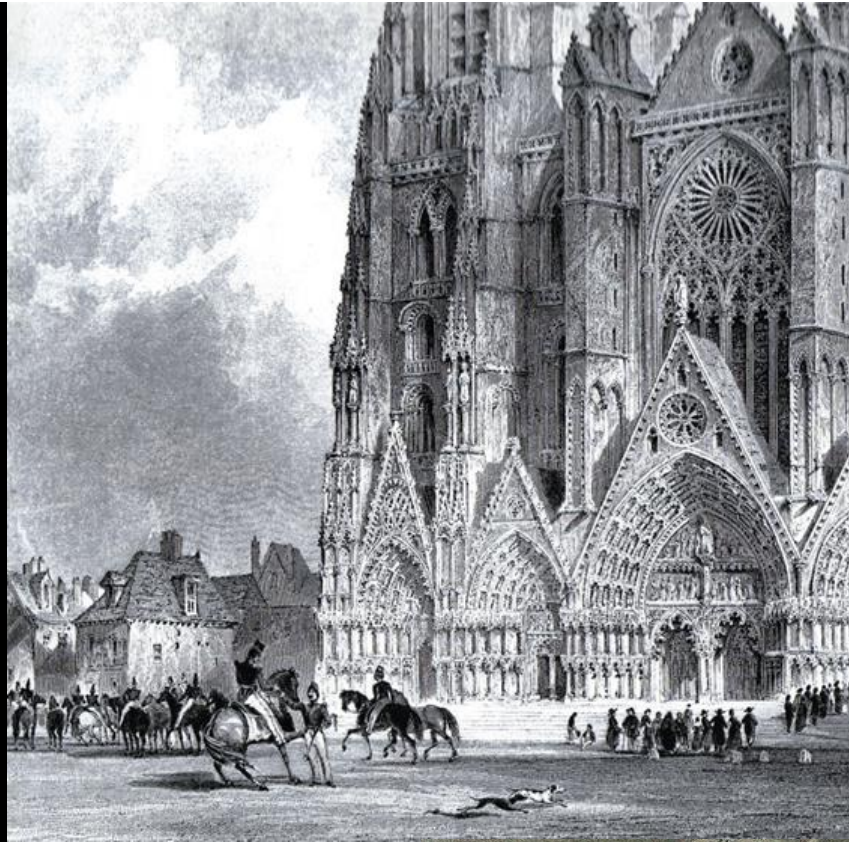
BANCA EXAMINADORA - DEFESA DE MESTRADO

Profa. Dra. Lúcia Regina Vieira Romano (Presidente da Banca - Orientadora)
Universidade Estadual Paulista (Unesp/IA – São Paulo)

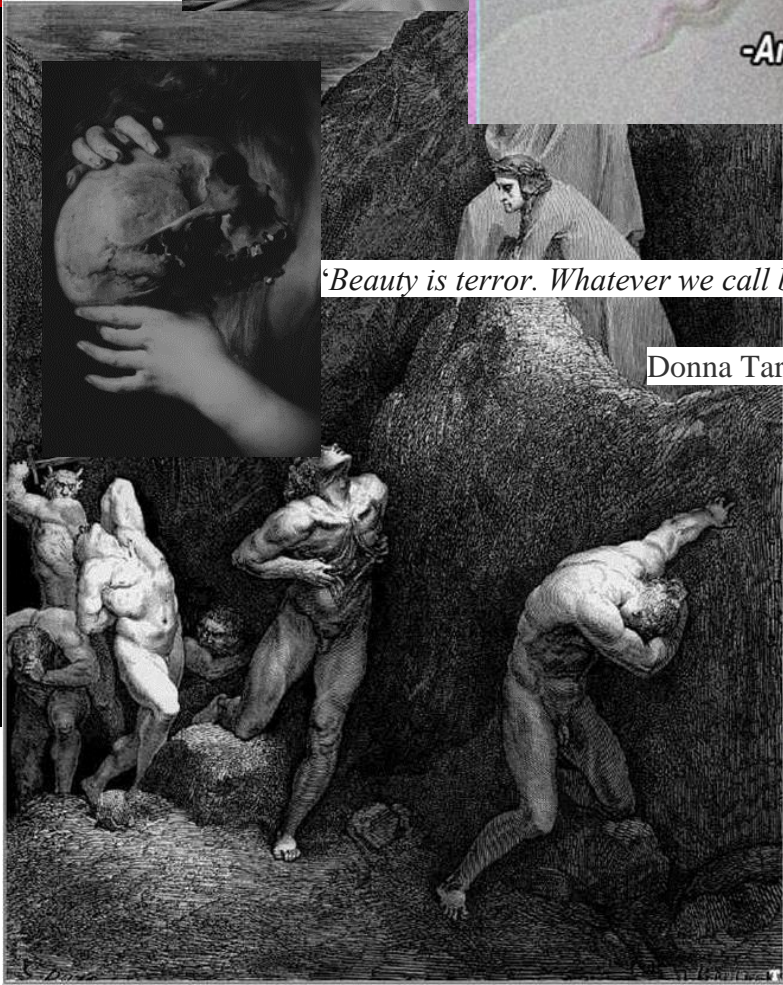
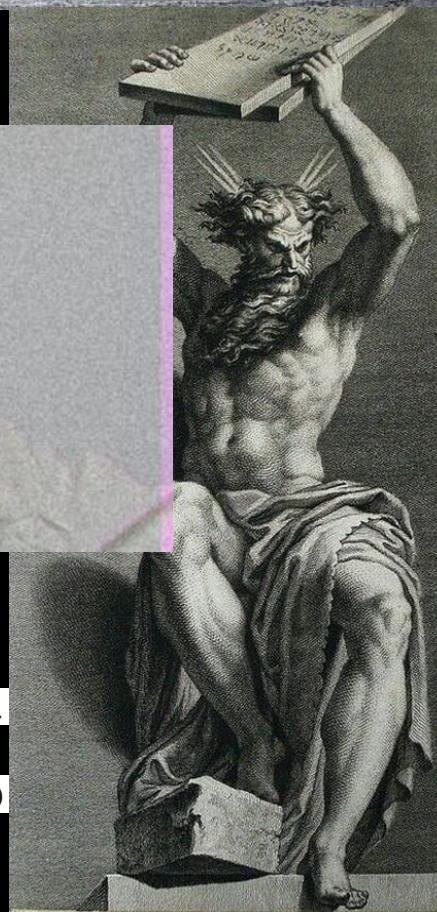
Profa. Dra. Simone Carleto (Membro da Banca)
Universidade Estadual Paulista (Unesp/IA – São Paulo)

Prof. Dr. Flávio Augusto Desgranges de Carvalho (Membro da Banca)
Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC - CEART)

A todos os momentos em que assistimos algo e percebemos que alguma coisa mudou dentro de nós.



-And what is beauty?
-Terror.



'Beauty is terror. Whatever we call beautiful, we quiver before it.

Donna Tartt, *The Secret History* (2004)



AGRADECIMENTOS

Agradeço a minha família, aos meus amigos e a todos que contribuíram, de forma direta ou indireta, à realização deste trabalho.

Agradeço aos meus pais, Márcia Regina de Freitas e Elias Percino da Silva, que sempre me apoiaram, não apenas durante a realização do mestrado, mas durante toda a minha vida. Agradeço ao carinho, preocupação e sensibilidade com que me tratam, cuidadosos e atenciosos comigo. Sem eles nada teria sido possível, sem eles eu certamente não seria quem sou hoje. Obrigado.

À Nicolas Ferreira Rodrigues, meu amante, meu melhor amigo, meu amor. Por estar ao meu lado durante minhas inúmeras crises. Por sempre me escutar de maneira afetuosa e me dar conselhos, como se dá a uma criança. Mas, acima de tudo, agradeço por nunca desistir de mim. Obrigado.

Ao meu irmão Lucas, à Karina, toda minha família, que acompanharam minha jornada e sempre estiveram ao meu lado, me oferecendo palavras de conforto e companheirismo.

À minha grande amiga Camila Stukas, minha companheira de aventuras noturnas e artísticas. Já vivemos tanto juntos, obrigado por me acompanhar durante todo esse percurso.

Agradeço também à amiga Letícia, que esteve comigo em momentos de felicidade e dificuldades durante esse processo, e me ensinou o quanto é importante dançar.

À minha amiga Gabriela Gama, grande atriz que sempre me inspirou e esteve ao meu lado durante este trabalho. Crescemos juntos no teatro e até hoje ela me ensina muito sobre a vida.

Aos meus amigos Gabriel Marques, Gabriel Peris e Daniela. Sua amizade, compreensão e leveza sempre me apoiaram; com eles fui capaz de conhecer diversos mundos, fantásticos e sombrios. Nunca vou esquecer nossas aventuras, meus queridos amigos, obrigado.

Agradeço também aos grandes amigos Guilherme, Vanessa e Isabela, por sempre saberem me fazer sorrir, mesmo distantes.

Às preciosas Ana Luíza, Nathalie, Ana Paula e Luana, amigas brilhantes, corajosas e inteligentes, sua amizade iluminou meus dias e sinto falta de nossas festas e afetos. Vocês foram mais do que especiais durante esses duros tempos.

Aos amigos de fora, Catarina, Madita, Josh, Barry, Alison, Silas, Monique e Piña. As lembranças que tenho do nosso tempo juntos são muito especiais para mim. O tempo que compartilhamos será eterno em meu coração, obrigado.

A todos os amigos passageiros que estiveram na minha vida nesse período, Marcos, Fábio, Giovanni, Henrique, Gabriel, Donald. Por me mostrarem que aquilo que sinto vai muito além das palavras, e por estarem comigo durante esse trabalho.

Às minhas colegas Mariella, Jaoa, Elis, Lucas, Miriam, Vanessa, Mariana, João e a todes do Programa de Pós-graduação do Instituto de Artes, pelo companheirismo, ajuda e apoio durante anos muito difíceis e complicados. A presença de vocês, mesmo que apenas virtual, foi fundamental para sanar um pouco a solidão que a pandemia trouxe, para mostrar que novos horizontes ainda são possíveis.

Aos grandes mestres, Alexandre Matte, Lilian Villela, Lucienne Guedes, Patrícia Faolli, Alexandre Ogata, e a todes diretores e artistas que já contribuíram para minha formação. Eles me mostraram novos caminhos e que aquilo que sinto e penso tem relevância no mundo.

A todos os artistas, obras e livros que li durante esse período... as canções da Lana Del Rey, os filmes do Miyazaki, os jogos de videogame do Nintendo Switch, os mangás da CLAMP e as obras da Sylvia Plath. Todos esses trabalhos e inúmeros outros me inspiraram e me ajudaram a atravessar um longo e difícil caminho durante a pandemia.

Agradeço especialmente à minha professora e orientadora Lúcia Romano, que com seus apontamentos sempre muito cuidadosos, seus comentários sempre pertinentes e sua paciência comigo permitiram que eu conseguisse chegar até aqui.

RESUMO

O trabalho “Emoção e Afeto nos Espetáculos da Cia Societas Raffaello Sanzio” parte da exploração dos conceitos de emoção e afeto para pensar como a experiência estética pode ser entendida e contextualizada nos procedimentos teatrais da cia Societas Raffaello Sanzio, escolhida por ser exemplar das propostas da cena pós-dramática. Para isso, parte-se da exploração do conceito de catarse, conforme descrito por Pereira (2007), na confecção de um processo experimental de análises quadro-a-quadro de registros audiovisuais dos espetáculos *Purgatório*, *Inferno* e *Paradiso* da Societas Raffaello Sanzio (baseados na obra literária *A Divina Comédia*, de Dante Alighieri). Para delinear a discussão sobre a emoção e seus entendimentos, segundo a história cultural e a teoria estética, em especial, no estudo de Jauss (1994), observa-se algumas teorias das emoções no teatro, com ênfase na recepção teatral, nos estudos de Tait (2016, 2021), Didi-Huberman (2016) e Eagleton (2006). Elabora-se, então, uma abordagem cruzada, que entremeia teoria e prática cênicas, e que justapõem à visão de críticos, artistas e pesquisadores da área (com o suporte de pesquisa bibliográfica) a análise iconográfica e audiovisual; relação entendida como substancial para a discussão do problema do lugar da catarse, do afeto e da emoção no contexto cênico contemporâneo.

Palavras-Chave: Catarse; Afeto; Societas Raffaello Sanzio; Teatro Contemporâneo; Teoria da Emoção.

ABSTRACT

The work “Emotion and Affect in the spectacles of Societàs Raffaello Sanzio cia” aims to explore the concepts of emotion and affect to question how the aesthetic experience can be understood and contextualized in the theatrical proceedings of Societàs Raffaello Sanzio company. The company has been chosen to be a representative of the post-dramatic scene. This work proposes the analyses “frame-by-frame” of the audiovisual material of the spectacles *Purgatorio*, *Inferno* and *Paradiso* (based in the literary work Divine Comedy, by Dante Alighieri), in an experimental methodology. To help us understand this process, the exploration of the concept of catharsis, described by Pereira (2007) will be applied in the mentioned analyses. At the same time, a discussion about emotion and its understandings in cultural history and aesthetic theory will be held. These concepts will be based on the findings of Jauss (1994) in cross examination with some theories of emotion in theater, focusing on theatrical reception, in authors such as Tait (2016, 2021), Didi-Huberman (2016) and Eagleton (2006). From this point on theory and practical analyses are cross evaluated in relation to the commentaries of critics, artists, and researchers of the field (based on bibliographical support). This relation is understood to be substantial to the discussions of catharsis, affect and emotion in the context of contemporary theater.

Keywords: Catharsis; Affect; Societàs Raffaello Sanzio; Contemporary Theater; Emotion Theory.

LISTA DE IMAGENS

Imagem 1	Início da Caminhada (perca toda a esperança).....	40
Imagem 2	Encontre as Feras	41
Imagem 3	Dante é atacado	42
Imagem 4	Recorte da pintura “Dante e Virgílio” (1850).....	42
Imagem 5	Morte.....	43
Imagem 6	Escalada até o paraíso	44
Imagem 7	Abandono da Humanidade.....	45
Imagem 8	Terreno e Divino	46
Imagem 9	Rosácea Humana.....	47
Imagem 10	Surge Sísifo.....	47
Imagem 11	A beira do abismo	48
Imagem 12	Palavras do Poeta	49
Imagem 13	Toque Idílico.....	50
Imagem 14	Admonição Celeste	51
Imagem 15	Primeiro Círculo, Limbo.....	52
Imagem 16	Rio Estige e o Anjo	52
Imagem 17	Segundo Círculo, Luxúria.....	53
Imagem 18	O abismo	54
Imagem 19	O julgamento de Minos.....	55
Imagem 20	Sonhos de Dante	56
Imagem 21	Demônio Interior.....	57
Imagem 22	Terceiro Círculo, Gula	58
Imagem 23	Recorte da pintura <i>Sisyphus</i>	59
Imagem 24	Terror da Palavra.....	59
Imagem 25	Tragédia	60
Imagem 26	Ganância	61
Imagem 27	Inocência.....	62
Imagem 28	Fotografia do “nascer da Terra” pela NASA, em 1968.	62
Imagem 29	Terror desconhecido.....	63
Imagem 30	Solidão Obscura	64
Imagem 31	Malícia na catedral.....	64

Imagem 32	A Primeira Súplica	65
Imagem 33	O Primeiro Amor	66
Imagem 34	Memória e Afeto	67
Imagem 35	Quinto Círculo, Ira	68
Imagem 36	O Primeiro Assassinato	69
Imagem 37	Recorte da pintura “O Sacrifício de Isaac” (1603)	69
Imagem 38	Indeterminismo da Vontade	70
Imagem 39	Eu te amo	71
Imagem 40	Cacofonia infernal e permanência emotiva.....	72
Imagem 41	Queda Sacrossanta	73
Imagem 42	Arte Sacra.....	74
Imagem 43	<i>Frenzy of Exultations</i> (1893)	75
Imagem 44	Véu etéreo do martírio redentor	76
Imagem 45	A estética da iconolatria.....	77
Imagem 46	Toque do Observador e fim do Martírio	78
Imagem 47	Sexto Círculo, Heresia	79
Imagem 48	Sonata Ardente.....	80
Imagem 49	Memória <i>Post Mortem</i>	81
Imagem 50	Arrastar para as profundezas.....	82
Imagem 51	Sétimo Círculo, Violência.....	83
Imagem 52	Ferida Aberta	84
Imagem 53	Onde você está? Eu te imploro	85
Imagem 54	Piedade na necrópole	86
Imagem 55	Pureza Sangrenta.....	87
Imagem 56	Sombras inumanas	88
Imagem 57	Colagem <i>secret history subtitles // beauty is terror. whatever we call beautiful, we quiver before it</i> (2016).....	89
Imagem 58	Oitavo Círculo, Fraude.....	89
Imagem 59	Danças de Vida e Morte.....	90
Imagem 60	Morte do artista	91
Imagem 61	Homenagem estrelada no Inferno	91
Imagem 62	Nono Círculo, Traição.....	92
Imagem 63	Epifania Medonha.....	93
Imagem 64	Estrelas cadentes	93

Imagem 65	Fim das estrelas cadentes	94
Imagem 66	A primeira estrela.....	98
Imagem 67	Profecia de provação.....	99
Imagem 68	A desolação.....	99
Imagem 69	Lamento pela Segunda Estrela.....	100
Imagem 70	Estrelas que cintilam	101
Imagem 71	Céu escuro.....	102
Imagem 72	Luz interior.....	103
Imagem 73	Melhor Amigo.....	104
Imagem 74	Sem nome (2019).....	104
Imagem 75	Perigo Eminente.....	105
Imagem 76	A Terceira Estrela	106
Imagem 77	Ordem dos Anjos	107
Imagem 78	Aquilo que nos habita	108
Imagem 79	Luz que falha.....	109
Imagem 80	Beijo dos Culpados	111
Imagem 81	Súplica.....	111
Imagem 82	A Face do Mal.....	112
Imagem 83	O quarto de cima.....	113
Imagem 84	A música	114
Imagem 85	Terror	115
Imagem 86	Melancolia.....	119
Imagem 87	Concerto profano	120
Imagem 88	Recorte da pintura “ <i>The Death of Adonis</i> ” (1886)	120
Imagem 89	Perdão Mortificante.....	121
Imagem 90	Piedade.....	122
Imagem 91	Recorte e edição da pintura “ <i>Pietà</i> ” (1786)	123
Imagem 92	Purgação Onírica.....	124
Imagem 93	Paraíso Terreno	125
Imagem 94	Frame de <i>Persona</i> (1966).....	125
Imagem 95	Sombra no purgatório	126
Imagem 96	Pesadelos e Pecados.....	127
Imagem 97	Acertar as contas	128
Imagem 98	Portas do Paraíso.....	129

Imagem 99	Julgamento dos Inocentes	129
Imagem 100	Pagar os Pecados.....	131
Imagem 101	Recorte da pintura “ <i>Saturn Devouring his Son</i> ” (1636)	131
Imagem 102	O olho de Deus.....	132
Imagem 103	Fotografia da Nebulosa de Hélix	133
Imagem 104	Portas de São Pedro	136
Imagem 105	<i>Sanctum Astrae</i>	137
Imagem 106	“Paraíso”	138
Imagem 107	<i>Empyrean</i>	139
Imagem 108	Amor Divino	140
Imagem 109	Santíssima Trindade.....	141
Imagem 110	Presença de Deus	142
Imagem 111	<i>Crucificação de Cristo</i>	164

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	14
CAPÍTULO I – O OLHAR DO ESPECTADOR	23
1.1 Considerações sobre aquele que olha.....	23
1.2 Pensar sobre como se olha.....	27
1.3 Olhar e sentir: traçando uma cartografia multifacetada	30
CAPÍTULO II – AQUELE QUE É VISTO: CAMINHANDO NA DIVINA COMÉDIA	34
2.1 Metodologia - Modos de olhar e descrever afetações	34
2.2 Análise de Inferno: Crepúsculo e Violência.....	39
2.3 Análise de Purgatorio: Crueldade, Tragédia e Infância	97
2.4 Análise de Paradiso: O Absurdo e o Divino.....	135
CAPÍTULO III - EMOÇÕES E AFETOS DO OLHAR	144
3.1 A Societàs Raffaello Sanzio	144
3.1.1 Os espetáculos e os temas-chaves	148
3.2 Sobre a catarse e seus entendimentos.....	158
3.3 Sobre emoção, afeto e as formas do sentir	161
CAPÍTULO IV - EU E A SOCIETAS: PERSPECTIVAS	173
4.1 A Confeção da expectativa: olhar e imaginação	173
4.2 Como admirar o <i>Inferno</i>	176
4.3 Como decifrar o/a espectador/a em Purgatorio	180
4.4 Possíveis verdades sobre Paradiso	183
CAPÍTULO V - O QUE VEMOS, O QUE NOS OLHA.....	186
5.1 A problemática das análises e suas limitações	186
5.2 A captura do fugidio acontecimento	187
5.3 As pedagogias da expectativa e o reflexo do espelho.....	190
CONCLUSÕES.....	194
REFERÊNCIAS.....	197
ANEXO I	206
ANEXO II.....	208

INTRODUÇÃO

A curiosidade sobre os modos de emocionar e afetar e os espetáculos da CIA Societàs Raffaello Sanzio

Esta proposta nasceu da curiosidade de explorar os modos de operação caracterizados na esfera do teatro pós-dramático, tecendo questionamentos sobre o fenômeno da recepção de obras assim identificadas. Comecei por me aventurar na esteira da noção do efeito catártico - em uma elaboração expandida do conceito -, em diálogo com o repertório estético da Cia Societàs Raffaello Sanzio. Impactado pela obra do grupo, escolhi tratar dos espetáculos *Purgatório*, *Inferno* e *Paradiso* (baseados na obra literária *Divina Comédia*, de Dante Alighieri), optando por dar destaque à matéria que forma as cenas, no sentido de explorar as forças estéticas ali atuantes, e de que maneira elas poderiam ser percebidas pelo espectador. Queria observar as encenações num viés subjetivo, ou seja, considerando como me tocavam, porém mantendo em vista, mais objetivamente, as estratégias utilizadas por seus criadores. Seriam elas eficientes, no que diz respeito às propostas da companhia? Que tipos de experiências seriam convocadas por elas? Elas nos assombram, ou nos admiram? E o que essas experiências nos dizem sobre o teatro? Sobre os outros e sobre nós mesmos? Nos distanciam, ou nos aproximam? Nos fazem pensar, ou nos iludem? Nos causam repugnância, ou curiosidade? O que podemos aprender, através das peças da Societàs Raffaello Sanzio, a respeito dos processos de afetação da cena pós-dramática?

Para comentar o impacto da obra da Societàs, notei que o confronto entre a teoria e a prática cênicas seria necessário, a fim de estruturar uma espécie de abordagem cruzada, apta a justapor as múltiplas visões da área (de críticos, artistas e pesquisadores), assim como o repertório advindo da análise em primeira pessoa, que poderia servir como baliza, ou exemplo da situação do espectador.

Com essa curiosidade, iniciei em 2015 uma Iniciação Científica onde esbocei um sistema de análise da recepção, onde as obras eram tratadas nesse "entrechoque" dos processos de criação dramatúrgica, encenação e recepção. Para isso, desenvolvi uma exploração do conceito de Iconologia, descrito por Santos (2014), utilizando um protótipo relacional de análise quadro-a-quadro, iconográfica e audiovisual, para assim discutir aspectos da catarse e do drama no contexto contemporâneo.

Nesse tipo de análise, onde relacionei o que percebia ocorrer nas cenas do espetáculo e aquilo que sentia, pude perceber como minhas emoções variavam ao longo das cenas,

afetando meu interesse e meu modo de entender o fenômeno. No espetáculo, ao presenciar cenas que me assustavam ou me cativavam, notei que me comovia (ou “movia com”)¹, de modo que, ao terminar de assistir o espetáculo, estava alterado, de alguma forma estranha. Era como se, a partir da experiência cênica, mesmo que de maneira singela, fosse distanciado de como percebia a mim mesmo antes do evento.

Estudando o conceito de *catarse* clássica e como ela pode ser entendida no teatro contemporâneo, me aproximei de uma perspectiva das teorias da emoção e do afeto, conforme entendida por Peta Tait (2021), e me interessei pela presença dessas teorias no teatro. Contudo, ao fim da Iniciação Científica, meu interesse nesse tipo de apreensão, que é parte do fenômeno teatral, nessa capacidade de transformar alguém através da fruição e da emoção, persistia. Restando o desejo de continuar essa exploração da emoção em espetáculos teatrais, decidi dar continuidade à questão no mestrado, aprofundando os tipos de análises desenvolvidas e procurando entender como essas relações acontecem.

Para organizar o trabalho, assumi na atual pesquisa o lugar central das análises das peças, já que seria por meio delas que observaria de maneira prática as diferentes emoções provocadas e como elas poderiam ser interpretadas. Tendo isso em perspectiva, resolvi aprofundar algumas considerações, antes de entrar de fato nas análises: quais autores já falaram sobre a relação entre o/a espectador/a e a obra de arte, num dado contexto? De que modo os/as criadores e suas temáticas e linguagem, acumuladas ao longo de outros processos, são “carregadas” para o momento de fruição de uma obra específica? Essas são questões que, a título de preparação, oferecem parâmetros acessórios para navegarmos no campo das emoções e entendermos os agentes ali presentes.

Para melhor observação dessas propostas, separei os capítulos desta dissertação da seguinte forma:

No Capítulo 1, tratamos de aspectos gerais da relação entre obra teatral e indivíduo, desenhando as principais considerações sobre a metodologia e a natureza das análises propostas; Também, definimos os conceitos que fundamentam a experiência com as análises das obras selecionadas, trazendo Massumi (2002) e Maffesoli (1998) para nos ajudar a pensar em quais parâmetros nos balizamos.

No Capítulo 2, trazemos a metodologia empregada, descrevendo os critérios concebidos para a realização das análises. Embasam este trecho as leituras de Costa (2016),

¹ De acordo com o Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa (CUNHA, 2012), o termo “comover” deriva do latim “*commovere*”, que remete a “mover muito, agitar” e “impressionar”.

Maffesoli (1998) e Rangel (2019). Apresentamos as análises das peças escolhidas da produção da Societas Raffaello Sanzio, *Inferno, Purgatorio e Paradiso*.

No Capítulo 3, descrevemos a Cia. Societas Raffaello Sanzio, baseados nos estudos de Ferreira (2016) e Fracalanza (2009), e buscamos circunscrever o entendimento das teorias do afeto e da emoção², em especial, de acordo com Tait (2016, 2021), Didi-Huberman (2016) e assessorados por outros autores.

No Capítulo 4, é discutida a recepção criativa e transformações do espectador em relação à obra teatral, de acordo com os estudos de Nadiana Carvalho (2014). São também desenvolvidas as visões críticas e reflexivas pessoais, em formato ensaístico, assim como a recepção crítica, uma vez que já fazem também parte das obras, que possuem trajetória internacional anterior importante. Para tanto, utilizamos Ferreira (2014, 2016), Loxton (2009) e Auth (2016).

No Capítulo 5, estão esboçadas algumas revisões sobre o processo traçado, entremeado a considerações, a partir de diferentes autores, sobre aspectos da expectativa³. As impressões registradas neste trecho explanam ainda sobre o entendimento de acontecimento, cuja fundamentação encontro em Jacques Derrida (2012).

Por fim, na Conclusão, discuto sobre a experiência vivenciada no processo de expectativa, relacionando o entendimento empregado sobre a catarse, a fim de entender os modos de manifestação do fenômeno. Problematizo ainda o tipo de metodologia empregada, elencando algumas questões descobertas ao longo da confecção deste trabalho, assim como os resultados obtidos no processo de expectativa; Finalmente, pensando na expectativa e recepção criativa como modos de fazer artístico, estabeleço algumas perspectivas e modos de continuação desse estudo, que dariam continuidade a algumas questões apresentadas neste trabalho.

Quem sou eu – O autorretrato do espectador

Tendo em vista a proposta deste estudo, cabe nesta introdução que eu me apresente brevemente, percebendo que minha história pessoal, características, posição específica na sociedade e formação em teatro justificam parte das minhas percepções, análises e observações: em meu contato com as obras teatrais aqui enfocadas, não é possível afirmar

² Os estudos sobre a emoção formam um amplo campo de pesquisa, com diferentes teorias em diversas áreas do saber, como na neurologia, psicologia, sociologia, filosofia, artes etc. Nessa dissertação, utilizamos apenas o entendimento dos autores citados.

³ Conceito adotado por Dubatti (2016) para se referir à recepção teatral. O termo será mais explorado no decorrer desse trabalho.

uma apreensão totalmente desinteressada, visto que não há neutralidade na recepção (JAUSS, 1994). Vale ressaltar que o propalado “desinteresse” pode ser apenas uma forma um pouco alienada sobre o lugar que alguém ocupa no mundo dos fenômenos, ou estrategicamente menos sensível às questões específicas que cada pessoa aporta...

Além disso, o período específico da escrita deste trabalho, também de grande relevância, será apresentado. É inconteste que os últimos dois anos colocam horizontes singulares sobre a vida e a criação em artes. Mas, logo falarei disso.

Me chamo Rafael Percino de Freitas da Silva e tenho trinta e um anos de idade; sou brasileiro, nascido e criado na cidade de São Paulo. Sou Bacharel em Engenharia da Computação, curso que nunca levei a frente, porque segui pelo caminho do teatro, me formando em Artes Cênicas (Habilitação em Interpretação Teatral) pelo Instituto de Artes da UNESP. Atualmente, estou cursando o mestrado na mesma instituição. Sou branco e moro com meu namorado, também branco, com o qual tenho um relacionamento estável de dez anos. Ele é formado em Direito pela PUC-SP, e é professor e escritor. Trabalho como Assistente Administrativo para a empresa da minha família, que me dá apoio financeiro e emocional, assim como ao meu relacionamento. Estudei as línguas inglesa e francesa por muitos anos em instituições privadas, e durante a graduação realizei intercâmbio na França, no intuito de aprofundar meus estudos.

Meu primeiro contato com o teatro foi aos seis anos, numa peça musical chamada “Alladin”. Após isso, fiquei muito interessado pelo teatro e me inscrevi para fazer uma peça quando tinha treze anos, na minha escola de inglês. Tenho tido contato com teatro desde então, seja atuando, produzindo, lendo ou assistindo peças.

Algo que talvez seja importante pontuar é meu interesse no tipo de enfoque que esta dissertação prioriza: sempre me senti particularmente tocado, nas peças teatrais, tanto pela interpretação dos atores e atrizes quanto pela recepção, de forma geral. Ao assistir peças, filmes ou performances que envolvem de algum modo o trabalho da atuação, sempre me intriga a forma potente como sou tomado por uma resposta sentimental, causada por algumas obras específicas. Posso compreender um elo entre essas duas pontas, na transmissão de experiências de vida que uma peça realiza: atores e atrizes, de um lado, provocam emoções, sensações e sentimentos, que são percebidos de maneira sensível pelo público.

Essas respostas geradas num espetáculo, entretanto, são processos complexos, que nascem de um tipo de choque que, com o tempo, mudam e transformam os modos de pensamento. No meu caso, percebo que mudam até mesmo meu comportamento e visão de vida.

O lugar específico em que alguém se localiza na sociedade, de fato, já é determinante para o tipo de experiência estética que vivencio e como se dá meu relacionamento com ela. Fatores como, por exemplo, localização geográfica, faixa de renda, acesso à educação e idade são definidores, por exemplo, na escolha de quais peças irá assistir. Portanto, uma obra teatral já "teria que pertencer" ao meu lugar específico para que eu chegasse a assisti-la! Fatores sociológicos têm um grande papel não apenas no olhar e fruição da obra, mas atuam anteriormente ao contato ou conhecimento de determinada obra.

Outro fator que influencia minhas respostas emocionais a uma obra teatral, ainda numa dimensão subjetiva, é a questão psicológica, contaminada pelos meus relacionamentos e visões pessoais que alteram minha percepção. O contato com qualquer peça teatral está sujeito às visões de mundo, às crenças e à maneira como lidamos com o teatro, de forma geral. A forma como me identifico como indivíduo e questões aparentemente pessoais e "internas" definem uma ideia de teatro e, portanto, determinam minha apreensão de uma obra.

Pensando mais além, até mesmo as pessoas com as quais falo e tenho contato, àquelas que reconheço e confio como autoridades nos assuntos da cultura e das artes, e ainda amigos que podem me oferecer conselhos, tudo isso constitui referências que, potencialmente, contornam minha visão sobre uma determinada obra teatral e, conseqüentemente, a maneira como me emociono frente a ela. Por fim, é necessário delimitar meu olhar, entendendo que ao ter contato com uma obra teatral, sou capaz de captar elementos apenas de forma parcial, tanto no sentido de ver aquilo que quero, como de ver apenas parte daquilo que ocorre.

Meu olhar ainda deve ser interpretado por meio do contexto social e histórico deste momento de escrita e leitura, também específicas quanto às condições em que vivemos, você e eu, e, ao mesmo tempo, marcado por essas forças e realidades que nos atravessam.

São informações importantes, à medida que eu serei um espectador "interessado" em que a emoção presenciada seja sentida também pelos leitores e leitoras deste texto, e que eles e elas se sintam também interessados em pesquisar comigo a emoção na obra de arte, a fim de descobrir e sondar os modos, motivos e significados com que e por que a cena emociona, comove e transforma.

O mundo e a tragédia da doença

Entendendo que o olhar sensível de um/a observador/a não pode ser separado de seu contexto sócio-histórico, e que os acontecimentos têm influência e modificam a experiência de fruição da obra de arte, se faz necessário considerar o contexto deste trabalho. Assim, esse relato não pode deixar de documentar o impacto do vírus COVID-19, a catástrofe sanitária

pela qual o mundo e o Brasil atravessaram (e atravessam ainda), e que vem afetando profundamente o funcionamento de toda a sociedade, com consequências para os mais diversos setores (BORGES; MARQUES, 2020).

A pandemia viral que tomou mais de 600 mil vidas de brasileiros desde os primeiros meses de 2020 causou desolação e tristeza não apenas pelas dificuldades do isolamento social e fechamento dos espaços, ou pela crise econômica, que vem se refletindo no aumento da miséria e na crescente taxa de desemprego, mas principalmente pelas perdas humanas. Ainda que ninguém na família deste autor pereceu em decorrência da doença, compartilho o sentimento de luto e a emoção indescritível vivida por aqueles que tiveram alguma perda. Os impactos da pandemia tem sido, de uma forma ou de outra, sentidos por todos.

Com o avanço da doença, máscaras se tornaram obrigatórias e o contato pessoal sem essa proteção, desaconselhável. As medidas para conter o avanço do novo coronavírus também vem mudando drasticamente o funcionamento da sociedade, e também das artes. As condições de trabalho ficaram mais difíceis para os profissionais da cena. No auge da pandemia, quando o agravamento das taxas de contaminação e morte deixaram hospitais lotados, com falta de insumos e leitos, os governos municipais e estaduais proibiram a circulação e funcionamento dos espaços públicos, fechando ou restringindo o uso dos espaços culturais, teatros, centros de arte e quaisquer encontros em geral. Uma vez que os e as artistas profissionais dependem de tais espaços para construir seus fazeres artísticos e ganharem seu sustento, somaram-se o desamparo e o desemprego. O público rareou, instaurando a crise, uma vez que as artes da cena (sejam elas circenses, de rua, performativas, espetáculos de dança e teatrais ou musicais) têm dependência evidente do convívio presencial.

Diante dessa realidade e numa tentativa de adaptação aos tempos, a alternativa encontrada por muitos foi a criação de peças “online”, ou a adaptação do teatro presencial em versões “online”, como forma de re(existir) política e economicamente ao longo período da pandemia. Plataformas digitais, redes sociais e canais diversos acomodaram gravações e *lives* (apresentações ao vivo), trazendo para o YouTube, Instagram, Zoom e Facebook o espaço da interação que caracteriza o teatro. Jorge Dubatti (2020) relata as diferenças entre esses tipos de espetacularidades, propondo a experiência online - o tecnovívio - como uma espécie de opção, ou mesmo anestésico, para a abstinência convivial.

O que o isolamento pode ter significado em termos psíquicos e sociais, no que diz respeito à nossa forma de interagirmos no corpo e corpo, ainda está por ser avaliado.

Sobre a escolha da Societas e suas peças

Seguindo o norte deste meu interesse em explorar como nascem as emoções que sinto quando assisto a um espetáculo, encontrei na companhia Societas Raffaello Sanzio criações cênicas que não apenas provocam fortes respostas emocionais, mas que intrigam e fascinam, com cenas que parecem estranhas e misteriosas. O contato inicial com a companhia na Iniciação Científica me instigou a continuar pesquisando sobre o grupo teatral, por julgá-lo uma fonte fecunda nesse mergulho nas maneiras que as emoções e os afetos são aflorados por uma ida ao teatro.

O histórico sobre a companhia que será construído nesta pesquisa, assim como a apresentação dos principais elementos que compõem seu fazer artístico são um modo de nos aproximarmos de seus espetáculos. A companhia Societas Raffaello Sanzio possui uma linguagem experimental e altamente simbólica (FRACALANZA, 2009), habitando um território que emerge da mescla entre filosofia, arte da *performance* e artes visuais, dando origem a cenas-espanto (CROMBEZ; HILLAERT, 2005), em obras que me convidam a experienciar situações pouco usuais.

As peças da Societas partem de uma exploração imagética e sinestésica, para relacionarem-se esteticamente à sensibilidade pública, evocando temas mitológicos⁴, religiosos e históricos. Para isso, a companhia utiliza-se de diferentes linguagens, desde a *performance*, a *body art* e a recitação musicada, até a exploração de diferentes espaços e criações cenográficas como elementos de construção da sua cena. É importante, desse modo, a imersão na dimensão das imagens e diferentes linguagens utilizadas pelos trabalhos da companhia, que opera na lógica da *performance* visual, construindo uma relação entre imagem e espectador.

Dentre os espetáculos da Cia Societas Raffaello Sanzio, assinados por Carmelo Bene, a trilogia baseada em *A Divina Comédia*, de Dante Alighieri (*Inferno*, *Purgatório* e *Paradiso*), forma um *corpus* favorável à observação de dinâmicas e transformações entre obra-indivíduo. Entretanto, para atravessar esses espetáculos, precisamos definir quais concepções filosóficas sustentam o entendimento historicamente estabelecido para emoção e afeto. Qual a diferença entre os termos? Como são compreendidos no âmbito dos estudos teatrais e de áreas irmãs? Seriam ainda necessários às criações teatrais, de um modo geral? Nessa companhia de teatro, que pode ser entendida como avessa à representação dramática e que tece contradições e

⁴ Como pode ser visto na peça *La discesa de Inanna* (1989) [A queda de Inanna], baseada no mito sumério de 3.500 anos, e no espetáculo *Sobre o Conceito de Rosto no Filho de Deus*, que traz a pintura de Jesus Cristo, de Antonello da Messina.

paralelos com a representação, a emoção ainda é um fator relevante para o debate estético sobre a relação entre espectador e obra?

A invenção da metodologia, na estruturação de uma análise experimental

As peças escolhidas para este trabalho são aqui observadas por meio da análise de vídeos das apresentações, bem como de outros materiais gravados, que permitiram a contextualização dos espetáculos. Busquei ainda adicionar escritos teóricos produzidos pela companhia, para incluir no quadro de análise o que ela diz sobre a própria trajetória e como se relaciona com seus espetáculos.

Para melhor entender e estudar os espetáculos no âmbito das teorias do afeto e das teorias da emoção⁵, conforme definidas por Tait (2016, 2021) e Didi-Huberman (2016), imaginei um modelo experimental no qual eu poderia ter diversos contatos com a obra e que me permitisse instituir uma perspectiva "dialógica"⁶. Dessa forma, busquei observar o processo de assistir às peças como uma atividade de co-criação, em contínua transformação.

Embora inspirado na bibliografia da área, não utilizei modelos de análises já estabelecidos. Ao contrário, proponho uma análise inspirada em outras diferentes experiências, que intitulo “quadro-a-quadro”, visando facilitar a descrição do que se apresenta nas peças (COSTA, 2016), e considerando alguma separação entre o que é “percebido” (dito e escutado, por um lado, mostrado e visualizado, por outro) e o que é “sentido”. Com isso, direciono minha atenção para o espetáculo, com o objetivo de fruir o que a cena teatral apresenta, com destaque para a perspectiva sensível, importante para traçar as considerações entre os diferentes afetos e emoções produzidos pela Companhia.

Para esta análise, concebemos uma rotina, composta por sucessivos contatos com a obra, e que permitissem anotar e analisar, a cada novo passo, confluindo para um panorama, ou uma visão caleidoscópica de cada espetáculo e da trilogia. Assim, o processo gerou uma espécie de amadurecimento do olhar frente às obras: a cada vez que um dos espetáculos era assistido, o registro escrito elencava novos aspectos, já contaminados pelas visitas anteriores. Essas repetições, sempre atualizadas, produziram diferentes ênfases, em modos de percepção distintos e interdependentes.

⁵ Não são tratados neste estudo níveis de descrição psicológicos e neurológicos ou outras formas com ênfase quantitativa. Referências desse tipo de abordagem podem ser encontradas no artigo de Irina Yakubovskaya, *Emotions, Empathy and Drama* (2014).

⁶ Tal perspectiva inspira-se em Bakhtin (1979), que já verifica um primeiro grau de dialogismo na abertura de uma obra, que necessita de um "outro" para ser fruída, ou seja, acabada. Somamos a isso a preocupação de ampliar, estender o momento de interação, feito necessário para a lente de análise aqui pretendida.

Ao final das análises, temos uma cartografia afetiva sobre a estética dos espetáculos da Societas, num conjunto de análises artístico-técnicas resultante da frequente exposição às obras. Importante ressaltar que este *overview* multifacetado dos espetáculos tem como ponto de origem os mesmos autores, ou seja, esse conjunto de análises/perspectivas seria conectado pelos mesmos sujeitos co-criadores; tanto limitado quanto qualificado por eles.

Resgatando as intenções comunicativas da companhia, sob a influência da experiência deste espectador, confrontamos a recepção de suas criações cênicas com a Política das Emoções, teorizada por Didi-Huberman, a Teoria da Recepção, descrita por Terry Eagleton e Hans Robert Jauss, e a Teoria dos Afetos, apresentada por Peta Tait. Por fim, do cruzamento entre a revisão crítica desses autores e a aplicação da observação "subjéctiva" dos espetáculos, foi construído um diálogo entre a teoria, os processos criativos da Societas e a apreensão de suas obras cênicas, esclarecendo os encaminhamentos conclusivos aqui apresentados.

CAPÍTULO I

O OLHAR DO ESPECTADOR

1.1 Considerações sobre aquele que olha

Antes de me lançar ao processo de análise das obras da Societas Raffaello Sanzio, traço algumas considerações, apresentando perspectivas que julgo necessárias acerca dos espetáculos que serão foco deste autor-observador. Tenho por intenção não apenas observar os contextos histórico-sociais em que se inserem as criações (tanto aqueles de produção e apresentação das obras, quanto o do próprio autor-observador), mas também apresentar melhor o fenômeno observado, nas relações estabelecidas e significados prementes que circunscrevem o trabalho aqui descrito.

Ao iniciar essa escrita, me permito comentar certa expectativa de reconhecimento científico que é despertada pelos estudos acadêmicos em teatro, mas que de muitas formas pode se mostrar prejudicial à condução de certas abordagens, como a aqui realizada. Para observar os espetáculos da Societas, já vislumbrando a concepção de uma metodologia, me vi tentado a construir um modelo “científico” para observar emoções e afetos nas obras da companhia. Esse modo de pensar o trabalho acadêmico, permeado pela tentativa de objetividade diante dos fenômenos tratados, nasce da ideia de neutralidade do olhar, de um observador distanciado, noção que atravessa a história da arte e da literatura no Ocidente (JAUSS, 1994), (EAGLETON, 2006), e que subjaz também meu contexto histórico-social.

A importância da objetividade científica como estratégia ética e dialógica, que não deve ser descartada⁷, será mais explorada no decorrer deste trabalho. Porém, neste caso, qualquer tentativa de me tornar um “observador neutro” entra em choque com a problemática da recepção afetiva aqui focalizada, posto que esta se relaciona ao sujeito-pesquisador em toda sua subjetividade. Ciente disso, busco não apenas me evidenciar como sujeito participante da pesquisa e me distanciar da ânsia restritiva de objetividade científicista, mas também entender que na captura do acontecimento, no momento da recepção, minha presença é fundamental na produção de sentido que descrevo, fruto da visão particular e interessada deste pesquisador/espectador.

⁷ Sustentamos essa validade no tipo de relação estabelecida com as obras da Societas, em especial, no método experimental com que foi concebida a metodologia.

Consonante a isso, é preciso reforçar que esta proposta baseia-se no contato repetido com as apresentações filmadas das encenações da Societas Raffaello Sanzio, uma distinção que é definidora do caráter das análises. Dada a impossibilidade de que se refizessem os espetáculos teatrais apenas para o propósito desta pesquisa, tomamos como "a peça" seu formato audiovisual, sem deixar de reconhecer a problemática e diversas questões que essa substituição suscita.

A passagem do caráter presencial do evento cênico para outros meios, como no caso da obra de arte extensiva à sua réplica tecnológica⁸, tem sido pensada, considerando a definição disseminada na área da experiência teatral como arte do convívio, sedimentada na partilha de um mesmo território físico. Jorge Dubatti (2016) comenta o teatro exatamente como um tipo de acontecimento convivial, subscrevendo o princípio da expectativa⁹ em termos de uma ação entre corpos viventes. Em seus termos:

A complexa dinâmica da *poiesis* no teatro exige que se atente a certos traços destacáveis. Como produção, ela é gerada no teatro a partir do trabalho territorial de um ator com seu corpo presente, vivo, sem intermediação tecnológica que permita a subtração do corpo, inserida no *cronotopo* cotidiano. A origem e o meio da *poiesis* teatral é a ação corporal *in vivo*, da materialidade do corpo vivente. Ela não existe sem corpo presente em sua dimensão aurática. O ator a produz. Ela é contemplada, testemunhada e depois imediatamente cocriada pelo espectador e multiplicada na zona da experiência do convívio. Na construção da *poiesis* teatral, cumprem um papel fundamental o espectador e, especialmente, o convívio, mas isso não implica desconhecer o status da *poiesis* (DUBATTI, 2016, p. 48).

Conforme o autor indica, o/a espectador/a é co-responsável por essa arte do encontro entre corpos, de tal forma que a presença corporal estaria no cerne da *poiesis* da obra. A substituição da qualidade material da frequência de teatros por meios digitais, por consequência, alienaria a perspectiva da expectativa como convívio presencial. De fato, é possível compreender porque são experiências completamente diferentes. Para termos contato com uma obra teatral presencial, usualmente, devemos adquirir e retirar o ingresso; nos deslocamos até o local; entramos no espaço de apresentação; nos "localizamos" (sentados ou não) e esperamos a peça começar. A atmosfera compartilhada do mesmo espaço, dos atores e

⁸ Nos últimos dois anos, desde o início da Pandemia, o debate adquiriu novos contornos. A presente transformação não diz respeito apenas ao uso da tecnologia audiovisual como parte da cena, como o emprego de telas e inovações tecnológicas, presente na história do teatro ao menos desde Meyerhold e Piscator (PICON-VALLIN, 2009). O que se colocou, desde a Pandemia do Coronavírus, foi a necessidade de transformação do evento presencial em transmissão remota, como forma de sobrevivência da linguagem e das próprias companhias e artistas em seus fazeres artísticos.

⁹ A prática da expectativa, de acordo com Dubatti (2016), envolve observar a prática do/a espectador/a enquanto procedimento de criação e composição juntamente com o espetáculo convivial que é assistido. Dessa maneira, o espectador seria removido de um lugar passivo, apenas receptor daquilo que assiste, para tomar parte na criação da *poiesis* teatral. A grafia do termo "expectação" aparecerá ao longo deste texto, sempre em referência a este entendimento do autor.

atrizes e do público nos envolve ao longo do espetáculo. Quase sempre, batemos palmas ao final, nos levantamos e iniciamos o caminho de volta, indo embora.

Todas essas experiências que fazem parte do evento teatral são alteradas, acontecendo de outra maneira, quando substituímos o ato de ir ao teatro por sua versão digital, seja assistindo a uma gravação ou a uma projeção digital. Dubatti (2020) investiga que essa substituição transforma o acontecimento teatral em tecnovivial, visto que subtrai aquela outra natureza material do fenômeno presencial. Dubatti também aponta diferenças entre os fenômenos convivial e tecnovivial, entre os teatros presencial e remoto (seja gravação ou transmissão), e como cada um aporta singularidades e distinções que não representam nenhuma espécie de superação, mas apenas formas diferentes de apreensão. A esse respeito, escreve o seguinte corolário:

- 1º) Sem identidade de convívio e tecnovívio: constituem experiências diferentes, nem melhores, nem piores: diferentes. Não são o mesmo em termos existenciais.
- 2º) Sem competição: convívio e tecnovívio não competem, não são River e Boca. Convivem em suas diferenças.
- 3º) Sem superação evolucionista: o convívio não é um estado de “mono” e o tecnovívio o de “Homo Sapiens”. Ridículo, insustentável darwinismo.
- 4º) Sem destruição: se aceitarmos que a cultura convivial pode ser substituída pela cultura tecnovivial, ou as artes teatrais pelas artes tecnoviviais, estaríamos promovendo um naufrágio cultural incalculável, a perda de um dos tesouros culturais mais maravilhosos da Humanidade (isso que chamamos de acontecimento teatral). (DUBATTI, 2020, p. 23).

Ao distinguir os diferentes modos de fazer cênicos implicados na diferenciação entre convivial e tecnovivial, o autor insiste na ausência de hierarquização entre eles, mas particularidades (em termos sociais, econômicas e políticas) que os caracterizam. No que cabe às propostas desta pesquisa, devemos observar que no uso do vídeo as diferenças entre convivialidade e tecnoconvivialidade estão circunscritas, de modo que devemos levar em conta quando Dubatti resume: “[...] estudar um vídeo não é estudar um acontecimento” (ROMAGNOLLI, L. E.; MUNIZ, M. de L, 2014, p. 256), indicando a necessidade de conhecermos os limites da experiência e refletirmos sobre sua situação específica.

Contudo, se concordamos que a convivialidade, exposta por Dubatti (2016), é determinante para a formação do fenômeno teatral e para o estabelecimento da dinâmica da *poiesis*, ao mesmo tempo nos afastamos dessa prerrogativa, quando reconhecemos a importância da expectativa como prática co-autoral, mesmo que sem a convivialidade. Desta forma, inspirados por Derrida (2012), vemos o acontecimento como manifestação do contato do espectador com a obra teatral, no modo e no momento em que este ocorre. Neste estudo, portanto, o acontecimento como expectativa se dá no ato do espectador relacionar-se com a

obra, em sua contingência de teatro digitalizado. Observamos mais a fundo as implicações dessa noção de acontecimento mais adiante neste trabalho.

A natureza digital do material analisado também ressoa questões típicas do tempo presente, mesmo antes da pandemia. No século XXI, a presença dos dispositivos digitais nas artes da cena já vinha permitindo que espetáculos se tornassem acessíveis à distância, seja espacialmente ou temporalmente falando. Para Béatrice Picon-Vallin (2009), a primeira década do século XXI anunciou uma realidade híbrida, simultaneamente, vivida e visual, com a telepresença, a vida artificial e os robôs cada vez mais inseridos no convívio cotidiano. A autora afirma a necessidade do teatro apropriar-se das tecnologias digitais, uma vez que a ampliação da nossa experiência na atualidade implica a existência de uma “[...] nova condição sensorial, independente de qualquer simbolização e de qualquer elaboração imaginária.” (PICON-VALLIN, 2009, p. 329). Essa tensão entre a realidade biológica e o mundo tecnológico vem alterando nossa percepção, segundo a autora, na visão que temos do humano, com decorrências que podem ser pensadas de modo lúcido e crítico em cena.

O espetáculo digital¹⁰ seria um lugar político, que coloca ator/atriz e espectador/a "vivos" diante de seus “duplos digitais” (vídeos, clones, personas, hologramas, robôs etc); segundo Picon-Vallin (2009), uma disposição experimental e lúdica, de onde é possível refletir sobre a técnica em mutação e a constante evolução das maneiras de ser e estar no mundo. A autora, ao analisar a encenação de Denis Marleau para *Les Aveugles (Os Cegos)*, de Maeterlinck, observa como a técnica de projeção pré-gravada ou executada ao vivo fornece novas formas de “[...] confundir, preocupar, desestabilizar o espectador, retomando o papel antigo do teatro que é o de propor enigmas, fornecer a energia para afrontá-los, e de acionar a dupla animado/inanimado” (PICON-VALLIN, 2009, p. 330).

Assim como sugere Picon-Vallin sobre a versão cênica assinada por Marleau, que atribuiu o subtítulo de "fantasmagoria tecnológica" à sua montagem, identifico no teatro da Societas o uso da tecnologia digital para “perturbar” a cena e fazer o/a espectador/a refletir sobre a condição humana contemporânea. Na análise da trilogia do grupo, portanto, não vemos uma "traição" ao modo como propõe enigmas, mas adicionamos nova camada mobilizadora, uma vez que a filmagem desloca o espaço da cena para a dimensão virtual,

¹⁰ Em seu artigo, a autora se refere aos espetáculos que utilizam ferramentas e recursos digitais, tais como projeções, vídeos no espetáculo, formas computadorizadas etc. Ela não comenta especificamente a prática de assistir espetáculos gravados em vídeo, mas podemos ampliar a reflexão da autora nessa direção. Essas considerações, entretanto, também se aplicam ao teatro da Societas, uma vez que a companhia utiliza de muitos desses recursos em seus espetáculos.

alterando os aspectos perceptivos da obra. Assim, não podemos entender a gravação de um espetáculo como uma substituição da obra original.¹¹

Picon-Vallin (2009) defende que, frente ao monopólio das grandes mídias televisivas e da indústria da comunicação, que absorvem a cultura e a arte e as transformam em entretenimento e produto, o teatro ainda suscita uma discussão entre o público que testemunha o evento. Assim, ele representa um derradeiro espaço público de encontro, de tal modo que a própria noção de encenação se definiria como a organização de um endereçamento ao público. Emerge desse endereçamento intrínseco a importância do público para Picon-Vallin (2009), que sintetiza: "A história nos mostra que o teatro muda, evolui, transforma-se quando o público muda" (PICON-VALLIN, 2009, p. 320).

Por isso, a autora aponta que o desaparecimento do espetáculo teatral após a apresentação, visto sua natureza efêmera por definição, é contradito pelos traços concretos e mnésicos por ele deixados. Sua memória permanece no cruzamento entre passado, presente e futuro, que engloba as dimensões do vivido, do transmitido e do imaginado. Através da remontagem de espetáculos, assim como nos registros de teorias e na reapropriação de técnicas e temas, é possível evocar essa memória e constituir modos de compreensão da tríplice passado, presente e futuro (PICON-VALLIN, 2009).¹²

Ao estudarmos um espetáculo apresentado no passado, portanto, cumpre pensar em formas de acesso a essa memória. Se, como quer Picon-Vallin, entendemos as gravações de espetáculos teatrais como caminhos legítimos para acessar a memória de uma obra teatral, encontramos nas reproduções gravadas terreno confiável para exercitar a relação entre indivíduo e obra teatral.

1.2 Pensar sobre como se olha

No método de análise aqui realizado, que se dá em repetições e por um período estendido, é importante também levar em conta, conforme Dubatti (ROMAGNOLLI, L. E.; MUNIZ, M. L., 2014) nos lembra, que mudanças de humor, estados de consciência e estados

¹¹ Devemos considerar que a Societas não tem essa proposta. Os espetáculos aqui analisados não foram pensados e produzidos para serem assistidos em vídeo, no formato digital. Além disso, a companhia aposta em elementos sensoriais vários (como olfato, audição, tato etc.) para constituir seu fazer teatral. A substituição da experiência com a obra por uma versão gravada elimina muitos elementos importantes para a Societas, o que altera toda a relação desenhada entre espectador e obra originalmente pensada pela companhia.

¹² A autora dá o exemplo da companhia Théâtre du Soleil que, interessada na história do teatro, passou a preservar elementos de sua própria história, com filmagens dos espetáculos, arquivos documentais, cópias digitais de flyers etc. São procedimentos que nos ajudam a entender como as gravações de espetáculos formam elas mesmas um modo de observar a história e nutrir a memória do espetáculo teatral.

físicos alteram nossa percepção e opinião sobre os acontecimentos. Até mesmo efeitos externos à experiência teatral (choveu no dia, me atrasei etc.), ou mesmo posteriores (me acidentei ao sair da peça, ou recebi uma notícia triste) a ela, podem ter efeito na ação de assistir. O autor vai se referir a este fenômeno como a "excepcionalidade do acontecimento". Neste sentido, com relação ao fenômeno teatral, seriam necessárias "[...] categorias da auto-observação, da autodisciplina, da autoconfiança. E algo tão importante quanto alcançar um lugar de trans-subjetivação como espectador, não apenas o subjetivo" (DUBATTI em ROMAGNOLLI, L. E.; MUNIZ, M. L., 2014), isso quando falamos de uma obra teatral de forma crítica e reflexiva¹³.

Entretanto, como lidar com os elementos subjetivos e objetivos que se mostram concorrentes nessa perspectiva da recepção? Em *Subjectivity and Objectivity in Qualitative Methodology* (1997), Carl Ratner insiste que a utilização de elementos subjetivos não impede o estudo e a observação crítica em pesquisas qualitativas. Para ele, a subjetividade pode ser uma grande vantagem, justamente por revelar o fenômeno da perspectiva do observador e, assim, explicitar as relações entre observador e objeto. Indo mais adiante nessa questão, entendo ser impossível tratar das relações entre espectador/a e obra teatral de forma absolutamente objetiva, uma vez que os lugares de pesquisador/a e objeto se "contaminam" frequentemente, de maneira que tanto a metodologia quanto as conclusões são alteradas à luz das dinâmicas da expectativa. Se o processo proposto aqui enseja desde o início que a relação entre obra e espectador figure como coração da pesquisa, portanto será dessa inter-relação que derivarão estruturas, metodologias, fontes e conclusões observadas.

Dessa forma, proponho os estudos e análises desenvolvidos como possibilidades de relação, num processo de tentativas de aproximação às obras da Societas, à medida que as capacidades deste espectador/pesquisador permitirem. Por fim, pensamos os níveis de recepção em que a obra está configurada, sem esquecer seus "vazios" (ISER, 1996, 1999), que também se sustentam dentro dos parâmetros dispostos na relação da obra com o/a espectador/a, que projeta seu "horizonte de expectativa" (JAUSS, 1994). Seguimos, assim, alguns passos da Teoria da Recepção¹⁴, que oferece caminhos para compreendermos a

¹³ Entendemos o termo "trans-subjetivação", empregado pelo autor, como uma tentativa de explicitar seu entendimento do sujeito-espectador, que seria composto por múltiplos atravessamentos e encontros presentes no campo social. Nos termos de Guattari e Rolnik (1996), tal subjetividade "[. . .] não é passível de totalização ou de centralização no indivíduo" (GUATTARI; ROLNIK, 1996, p. 31).

¹⁴ Conforme concebida pelo teórico Terry Eagleton (2006) e, futuramente, desenvolvida na corrente nomeada por Estética da Recepção, por Robert Jauss (1994), Wolfgang Iser (1996, 1999) e Umberto Eco (1983), entre outros pensadores.

recepção não como uma atividade passiva, meramente receptiva, mas formadora de significados, participante do processo semântico do teatro.

Esse entendimento da recepção como experiência ativa e participante, de caráter coletivo e plural, é explicado por Clóvis Massa (2008) em termos de um “trabalho de expectativa”. De certo modo, a definição se aproxima de uma noção sociológica de espectador/a (como queria Jauss), ou antropológica¹⁵, conforme Massa (2008). Nessa mesma seara, Patrice Pavis (2003) vincula a produção e recepção teatral com o contexto social do/a espectador/a, trazendo a noção de um "metatexto" do/a encenador/a e do/a espectador/a, implicada na leitura de uma obra. Para o autor, seria no atrito entre diferentes metatextos conhecidos e referenciados pelo/a encenador/a, ator/atriz e espectador/a que se daria a concretização da obra teatral. Assim, Pavis justifica a pluralidade de leituras que podem emergir da relação entre contexto social e texto dramático (ou, pode-se dizer melhor, com o texto da cena), causando um processo de ressignificação ininterrupto.

É fundamental nessa linha de pensamento a bagagem sócio-cultural preexistente em cada indivíduo, anteriormente a qualquer contato com uma obra de arte. O/a espectador/a é formador/a de significados, numa forja em que estética, recepção e historicidade se entrecruzam. Sobre essa trama, Jefferson Souza (2011), ao aplicar a Estética da Recepção à literatura, dirá que “Os leitores constroem os sentidos das obras condicionados tanto pelos horizontes internos das obras quanto pelos contextos históricos dos próprios leitores” (SOUZA, 2011, p. 55). Mais uma vez, destaca-se o caráter plural da leitura sobre a obra, condicionando a análise aqui proposta como apenas uma das muitas possíveis.

Em tal processo de percepção, que envolve relações entre a obra e o contexto em que foi produzida e fundamentada, existem ainda caminhos entre tipos de percepções, individuais e coletivas, que podem afetar ou influenciar o olhar do/a espectador/a. Nessa diferenciação entre percepções individuais e coletivas, que seriam, muitas vezes, emaranhadas, Jacques Rancière (2009) identifica as diferentes sensibilidades que afloram, traduzidas em modos da estética e política que se estabeleceram no campo de uma percepção sensível. Em *A Partilha do Sensível* (2009), Rancière observa como se realiza o estabelecimento de sensibilidades, desenhando o lugar da experiência estética como fadado à hierarquização de partes, onde grupos específicos da sociedade determinam aquilo que deve ser partilhado, reconhecido e

¹⁵ Nas palavras de Massa: “Nas últimas décadas, a idéia de público enquanto entidade sociológica abstrata e homogênea cedeu lugar à noção antropológica de espectador. Entretanto, os lineamentos desta nova teatrologia devem pressupor a experiência estética não apenas como ‘trabalho do espectador’, mas considerá-la em seu caráter coletivo e plural.” (MASSA, 2008, p. 50)

apreciado como arte. Aqui, revela-se a atividade estética como parte da prática política. Rancière enuncia:

Denomino partilha do sensível o sistema de evidências sensíveis que revela, ao mesmo tempo, a existência de um comum e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas. Uma partilha do sensível fixa portanto, ao mesmo tempo, um comum partilhado e partes exclusivas. Essa repartição das partes e dos lugares se funda numa partilha de espaços, tempos e tipos de atividade que determina propriamente a maneira como um comum se presta à participação e como uns e outros tomam parte nessa partilha. (RANCIÈRE, 2009, p. 15).

No trecho, o autor demonstra a relação inerente aos campos da arte e da política, formados na sofisticada estrutura social de compartilhamento do sensível da obra estética. Rancière descreve os modos de partilha como formados por partes que determinam os meios de partilha, e outras partes que são partilhadas, em uma lógica de poder onde poucos governam e muitos são governados. Se as formas de governabilidade daquilo que se define como produto estético (quem o produz; como e por que é feito e se há permissão para fazê-lo) revelam o caráter intrinsecamente político das relações estéticas, toda experiência estética é uma prática política, sob a égide e interesse de determinados grupos.

De forma correspondente, é possível entender o fenômeno estético da *Societas* como submerso na estrutura da partilha do sensível, orientando-se em diferentes esferas perceptivas, do que se entende, grosso modo, como das esferas pública e privada. No entanto, tratamos aqui da *Societas* como um coletivo artístico subversivo, na medida em que provoca discussões e reflexões que atingem o âmbito político-social e questionam os lugares hierárquicos tradicionais, apontados por Rancière. Pode-se acrescentar que é no indivíduo, ativado pela experiência de expectativa provocada pela *Societas*, que principia essa espiral compartilhada de transformação.

1.3 Olhar e sentir: traçando uma cartografia multifacetada

Se afeto seria o nome que damos para forças viscerais, que correm através e pelo corpo e em interação com o ambiente, como poderíamos descrevê-las, considerando sua natureza efêmera? E quanto às emoções, seria possível registrá-las? Como podemos analisar afeto e emoção nas peças da *Societas*?¹⁶

¹⁶ Conforme observado nos endereços online: <http://www.cenacontemporanea.com.br/programacao-observatorio-da-cena/> e <http://cartografiavisual.blogspot.com.br/>, existem diversas formas de análise, registro e compartilhamento de espetáculos que utilizam a cartografia como ferramenta pedagógica para o ensino do

Estamos diante de uma problemática que envolve não apenas modos de reconhecer emoções e afetos surgidos durante a expectativa, mas também estratégias para registrá-los e compartilhá-los de maneira efetiva, mesmo sem a certeza de que isso seria possível. André Gonçalves da Costa (2016) se lança em tarefa semelhante, quando formula uma análise do afeto na obra do diretor de cinema Karim Aïnouz. Para isso, aproxima-se da decupagem cinematográfica, que mistura a outras modalidades de descrição analítica, segundo ele, “[...] mais próximas de ideias abstratas do que de nomes próprios” (COSTA, 2016, p. 54).

Massumi (2002) enxerga na execução de propostas desse caráter uma dificuldade de descrição, visto que "Não há um vocabulário cultural teórico específico para se tratar [dos afetos] [...] Todo nosso vocabulário deriva de teorias da significação ligadas a convenções e ao consenso, teorias operantes dentro de circuitos narráveis de ação e reação [...]." (MASSUMI, 2002, p. 27). Quando falamos de afetos e emoções, de fato, emergem coisas difíceis de descrever. A utilização de expressões como "é como se", "isso me lembra" e "parece que" são tentativas de exemplificar, comparar ou cercar o que nos afeta. Não é raro o emprego de figuras de linguagem, analogias ou a descrição de situações paralelas, no intuito de nos aproximarmos do que queremos expressar. Para Costa (2016), por fim, essa "falta" implica na aceitação de “devaneios especulativos”, possibilidades criativas que se afastam de formas textuais analítico-interpretativas.

Também em nossa análise, abrimos a reflexão à ambiguidade, à complexidade e à abstração, necessárias ao tratamento dos afetos. Costa (2016) recorda a proposta de Maffesoli, em *Elogio da Razão Sensível* (1998), onde os afetos operam na forma de um pensamento orgânico, que não opõe racionalismo e irracionalismo, mas que abarca a ambivalência de opostos, de diferentes situações e fenômenos. Por outro lado, "o claro-escuro de toda existência" (MAFFESOLI, 2015, p. 104), de que trata Maffesoli, exige discernimento, uma contenção que pretende evitar a manipulação do olhar e daquilo que apenas convida a ser visto. Estamos implicados, assim, na fuga de sentidos “óbvios” de interpretação, em buscar não apenas o que está evidente, mas de outras formas de entendimento. Deleuze aponta algo semelhante, quando divaga sobre as formas de se pensar a arte, em suas palavras: “[...] não há nada a se interpretar, o mais profundo é a pele”, e adiante, “[...] não se afunda mais em profundidade, mas à força de deslizar” (DELEUZE, 1997, p. 19). Somos, dessa maneira, incentivados a pensar em formas descritivas que consigam abarcar a obra teatral em diferentes níveis, evitando hierarquizações, e buscando observar o que e como se apresenta na cena.

teatro contemporâneo. Esse trabalho busca uma metodologia que pense a relação do espetáculo com o/a espectador/a, de forma a entender o/a espectador/a como participante ativo/a da criação do fenômeno teatral.

Para pensar a imagem como fenômeno que nos atravessa e que faz dialogar formas “racionais e irracionais”, não cabe a representação, mas a apresentação, mais apta a demonstrar as contradições entre pensamento e afeto (COSTA, 2016). Com isso, busca-se traçar um caminho pelo imaginário, numa relação que ultrapasse a mera descrição dos elementos cênicos, por meio de um diálogo com o espectador, que desenha seus entendimentos, em “[...] suas verdades múltiplas” (MAFFESOLI, 1998, p. 21). Assim, desenhamos um processo que entrega “[...] a cada um o cuidado de desvelar e de compreender por si mesmo o que convém descobrir” (MAFFESOLI, 1998, p. 22).

Ao pensarmos uma "forma deontológica" (como quer Maffesoli) de analisar as peças, evitamos uma descrição racionalizante, que subjuga a realidade complexa e aberta dos espetáculos da Societas. Essa descrição, que Costa (2016) chama de “acariciante”, teria a ver com “[...] explorar paciente e minuciosamente a superfície, as texturas, a luz, as sombras e reflexos” (MAFFESOLI, 1998, p. 120). Para nós, tal descrição aplicada à cena teatral, então, abarca tanto a fisicalidade quanto as impressões deixadas no/a espectador/a. O desafio consiste em descrever as aparências, inclusive aquilo que não se vê, mas que podemos identificar através de vibrações e impressões que emanam: as abstrações causadas pelos corpos são captadas utilizando a imaginação como guia. Observar o afeto nas imagens seria tentar perceber a “energia que emerge e vibra”.

A intuição tem papel muito importante nesse processo. O termo, caro à Societas, é também utilizado por Costa (2016), para quem a intuição é evocada quando somos afetados pelas imagens tal e qual um “lampejo”, muito rápido, que nos abate. Maffesoli compara a intuição ao relâmpago, como ele descreve, “[...] um clarão mental fugaz que carrega um conhecimento orgânico e abstrato do mundo” (MAFFESOLI, 1998, p.135). Esse tipo de conhecimento passa por descrições imprecisas, que nos aproximam de uma noção de leitura pelos sentidos, ou como imaginou Castellucci, requerendo um “[...] espectador ideal [...] que entrasse no teatro por acaso: sem ferramentas intelectuais, seu olhar é totalmente sensação, conhecimento por meio dos sentidos, pura abertura física à representação, poro aberto aos afetos que vêm da cena” (CASTELLUCCI, 2014, p. 35). A intuição funciona como modo de razão “sensível”, próxima do que Maffesoli chama de “empirismo especulativo”, que se mantém próximo ao fenômeno, porém apto a observar as energias e afetos gerados pela potência das imagens.

Dessa forma, a intuição se relaciona com a imaginação, sem que com isso nos afastemos da materialidade do que acontece em cena. Conforme pondera Maffesoli:

O trabalho científico não precisa apenas de imaginação, mas igualmente da própria imaginação poética. Com efeito, tal imaginação, utilizada na descrição de fenômenos estéticos, está o mais próximo possível da realidade, ao inventar conforme o verdadeiro. (MAFFESOLI, 1998, p. 138).

Costa (2016) irá mostrar as relações entre esse pensamento especulativo de Maffesoli e o conceito de “devaneio poético”, de Bachelard (2011), que se baseia numa tentativa de anti-sistematismo, sem almejar ser acadêmico. O autor apresenta o devaneio poético como um método imaginante, que permite a criação de “mundos possíveis e reais” por meio da intuição e da imaginação. Essa seria uma fenomenologia da imagem criadora de mundos, segundo Bachelard: “A imaginação é capaz de nos fazer criar aquilo que vemos” (BACHELARD apud COSTA, 2016, p. 59). Costa (2016) indica que esta seria uma forma de explorar as imagens em sua multiplicidade de interpretações: ao vermos uma imagem, pensamos em outra e depois em outra, e depois em outra, numa sucessão de leituras possíveis da mesma cena. Assim, o devaneio poético absorve e ressignifica a primeira imagem sob diferentes perspectivas, relacionando referências em cascata.

CAPÍTULO II

AQUELE QUE É VISTO: CAMINHANDO NA DIVINA COMÉDIA

2.1 Metodologia - Modos de olhar e descrever afetações

Após entender algumas das questões que cerceiam as análises pretendidas, partimos agora para o desafio de pensar em uma forma metodológica que abarque os objetivos deste trabalho, refletindo sobre a relação dialógica entre obra e espectador/a no âmbito da expectativa. Para isso, replicamos o sentido de devaneio comentado por Costa (2016): não traçamos um objetivo específico, mas colocamos “[...] o pensamento em movimento” (COSTA, 2016, p. 59); tarefa que levou à invenção de formas de leitura alternativas das obras observadas.

Na análise dos espetáculos da Societas, a intuição somou-se à imaginação, como recurso para descrever o que ocorre tanto na cena quanto com este espectador, num tipo de inter-relação. Buscamos, de acordo com Maffesoli, “[...] aquilo que pode estar oculto, mas que nem por isso está menos presente, em recantos esquecidos, obscuros e não percebidos” (MAFFESOLI, 1998, p. 153).

Tatiane França Rangel (2019) comenta como Georges Didi-Huberman organiza seu pensamento em relação às imagens, estratégia que utilizamos como inspiração. Em *Cascas* (2017), o filósofo reúne escritas em primeira pessoa e registros fotográficos de sua visita ao campo de concentração de Auschwitz-Birkenau. As imagens estão dispostas num tipo de caderno de viagem contundente, sobrepondo relatos da visita e fotografias do local, contemplando a imagem como potência dialética e força histórica (RANGEL, 2019). Assim, frisa a autora, Didi-Huberman pensa *sobre* as imagens, relacionando-se de maneira direta com *o que é* olhado. O trecho a seguir (que é seguido de uma fotografia de três cascas de árvores, encontradas nos campos de Auschwitz pelo filósofo enquanto caminhava) exemplifica esse fluxo de escrita, ao mesmo tempo descritivo e poético. Nas palavras de Didi-Huberman:

Coloquei três pedacinhos de casca de árvore sobre uma folha de papel. Olhei. Olhei, julgando que olhar talvez me ajudasse a ler algo jamais escrito. Olhei as três lascas como as três letras de uma escrita prévia a qualquer alfabeto. Ou, talvez, como o início de uma carta a ser escrita, mas para quem? Percebo que as dispus sobre o papel branco involuntariamente na mesma direção que segue minha língua escrita: toda “carta” começa à esquerda, ali onde enfiei minhas unhas no tronco da árvore para arrancar a casca. Em seguida, desdobra-se para a direita, como uma corrente funesta, um caminho acidentado: desdobramento estriado, tecido da casca precocemente rasgado. / Vemos aqui três lascas arrancadas de uma árvore, há

algumas semanas, na Polônia. Três lascas de tempo. Meu próprio tempo em lascas: um pedaço de memória, essa coisa não escrita que tento ler; um pedaço de presente, aqui, sob meus olhos, sobre a página branca; um pedaço de desejo, a carta a ser escrita, mas para quem? (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 101).

Ao narrar em primeira pessoa sua experiência, Didi-Huberman ensaia uma maneira de transmitir aquilo que o afeta, deixando-se atravessar pela imagem¹⁷ e, assim, formar associações próprias. Tal como ele sugere, é a partir da experiência de atravessamento que o que chamamos de "análises quadro-a-quadro" são organizadas nesta pesquisa, a fim de evidenciar o "choque" do espectador diante de três espetáculos da Societas (*Inferno*, *Purgatorio* e *Paradiso*), comentados em primeira pessoa.

Nessa análise, principio por selecionar "quadros" do espetáculo que sugerem uma "energia que vibra" (MASSUMI, 2002), e os disponho em ordem cronológica, na sequencialidade proposta na peça. As imagens presentes nesses "quadros", pequenos *frames* do espetáculo, servem de lastros, mas sem a tentativa de resumir a totalidade do espetáculo. Entendo que com a "paralisação" das imagens em quadros, muito se perde, principalmente, o elemento temporal (a duração das cenas e dinâmica das transformações de seus elementos) impresso na presença material dos corpos e dos objetos; assim como o aspecto convivial do espetáculo teatral (já discutido aqui) também se dissipa. Ainda assim, a evocação dessas imagens quer revelar como o diálogo entre obra teatral e espectador acontece: não ilustram o momento da afetação, mas formam um movimento dialético entre escrita e potência da imagem (RANGEL, 2019).¹⁸

Retomamos que esse movimento é vivenciado a partir de gravações dos espetáculos, em uma proposta muito diferente daquela pretendida pela própria companhia, que não concebeu a Trilogia para ser assistida de forma digital. Os espetáculos *Inferno*, *Purgatorio*, e *Paradiso* foram apresentados no Festival de Avignon de 2008¹⁹, na França. Portanto, é preciso anotar que foram encenados originalmente (e assistidos por mim) em língua francesa; ao passo que as análises estão em língua portuguesa (minha língua materna). Também realizo

¹⁷ Rangel (2019) comenta a afirmação de Virginia Woolf, em *Moments of Being* (1976), de que o/a escritor/a seria aquele/a que "[...] ao receber um choque é capaz de lhe dar forma." (RANGEL, 2019, p. 3). A esse espanto, ou como a autora nomeia, "choque" diante da imagem, pode-se dar forma, construindo com a palavra uma relação tangível com a instabilidade daquilo que se deseja descrever. Assim, dá-se espaço ao temporário "mutismo" que as imagens causam, relacionando passado e presente.

¹⁸ Tento, com essa forma mista de "decupagem" e descrição, divergir da análise semiótica, pois não desejo priorizar os elementos formais dos espetáculos (cenários, figurinos, cenografia etc) nem sua estrutura, mas uma ótica específica, que evidencie minha percepção como espectador.

¹⁹ Mais informações sobre o festival, sobre as peças, seus programas, flyers etc, podem ser encontrados no endereço online: <https://festival-avignon.com/fr/edition-2008/programmation/inferno-24609#page-content>. Acesso em: 12 de fev. 2022.

intervenções eventuais em outros idiomas, a exemplo do inglês, sempre que o termo me pareceu mais “preciso”, ou quando soou mais expressivo para mim.

As análises se organizam por uma estratégia de múltiplos contatos com as obras, em uma metodologia experimental que derivou da deontologia, a partir de Maffesoli (1998; 2015) e Costa (2016), assim como das teorizações sobre a potência das imagens, de Didi-Huberman (2016; 2017) e Rangel (2019). Assisti cada um dos espetáculos cinco vezes, sendo que a cada vez, elegi priorizar elementos diferentes, para demarcar a relação da emoção e do afeto com a obra, utilizando o instinto, o choque e a imaginação como eixos. Para a melhor visualização dessas camadas, recorro aqui a formatações com cores distintas, organizadas em colunas.

A seguir, elenco os parâmetros de análise utilizados em cada uma das cinco exposições aos trabalhos da Societas:

- Primeiro contato com a obra - 1ª análise:

Esta exposição inicial priorizou a experiência de fruição "simples", num contato inicial com a obra. Estão registrados apenas a data e a hora do contato, sem a preocupação com qualquer outra espécie de formalização das impressões.

- Segundo contato com a obra - 2ª análise (em PRETO):

Registro "a quente" do que acontece em cena, ao lado da data e hora do contato. Neste segundo contato com o espetáculo, foram feitas apenas anotações rápidas, na tentativa de descrever o que ocorre em cena de maneira objetiva, logo após a exposição à obra.

- Terceiro contato com a obra - 3ª análise (em AZUL):

Registro do que foi apreendido e recuperado das afetações provocadas pela obra (estão registrados também data e hora do contato). Neste terceiro contato, há espaço para a anotação e descrição de sensações, emoções e outras percepções pessoais, em primeira pessoa. A ênfase reside em perceber aquilo que ocorreu em mim ao assistir a peça, naquela ocasião.

- Quarto contato com a obra - 4ª análise:

Capturas de tela (registro vídeo-fotográfico) dos momentos significativos da peça (estão registrados também data e hora do contato). Neste quarto contato com a obra, as imagens do espetáculo são convertidas em quadros sintéticos dos momentos marcantes e significativos para mim, em que identifico elementos semânticos ou construções simbólicas importantes. Os quadros são, então, nomeados.

O critério de localização dessas subdivisões e dos quadros ficou a cargo do espectador, com a finalidade de destacar os motivos, afetações e emoções relevantes. Minha apreensão tentou capturar (mas não se limitar a eles) os pontos de ebulição emocional, onde as sensações mais potentes se presentificaram. Foram eles, entre outros, os pontos de identificação e/ou reconhecimento de experiências coletivas; as imagens que se dirigem a um sofrimento existencial ou à possibilidade catártica; os conflitos dramáticos (mesmo que desestruturados) centrais e os momentos de transformação contundentes das atmosferas.

▪ **Quinto contato com a obra - 5ª análise (em VERMELHO):**

Registro das percepções em formas poéticas mais “livres”, com múltiplos formatos. Nesta quinta e última análise (incluindo também data e hora do contato), foquei no elemento da imaginação, ou como o espectador, através de suas próprias referências, estabelece referências cruzadas com partes do espetáculo, em associações de caráter singular. As referências se deram na forma de anotações e registros que empregam recortes de imagens, pinturas, desenhos, poemas etc, e que foram sendo elaboradas conforme me ocorriam e se ocorressem (não me forçando a elencá-las quando a cena não me levava a outras imaginações).

Para chegar a muitas das referências, foi necessário um tempo maior de elaboração, sendo que sua inclusão não se deu de forma simultânea à fruição dos espetáculos. Para manter o contato com o vivenciado durante a exposição, entretanto, ao assistir o espetáculo, anotava alguma pista e, após terminar de assistir, partia em busca das associações e referências mais completas, adicionando-as nas análises. Algumas delas me ocorreram dias depois, quando estava entretido com outras atividades. Mesmo assim, foram adicionadas, como um "resíduo mais duradouro" da última experiência de fruição.

Resumo abaixo a diagramação que organiza as cinco análises de cada espetáculo:

no. da Cena: xxxx

2ª análise: descrição breve do que ocorre em cena (em preto).

3ª análise: descrição de sensações, impressões e sentimentos, em busca das afetações. (em azul)

4ª análise: Quadro-a-quadro - captura vídeo-fotográfica de instante da cena (e nome do quadro).

5ª análise: Imaginação - imagem, poema, texto etc, que me remetem à cena (quando houver, em vermelho).

A seguir, registro a análise dos espetáculos, conforme proposto. Após a análise das peças, incluo a ficha técnica de cada espetáculo. No Anexo II, está apresentada a tradução da sinopse dos espetáculos, conforme consta na documentação do Programa do Festival de Avignon, do qual fizeram parte. Na sequência, já no capítulo III, reúno alguns entendimentos sobre os espetáculos, a partir também de bibliografia publicada, que apoia o tratamento das obras.

2.2 Análise de Inferno: Crepúsculo e Violência

O espetáculo *Inferno* (2008) ficou em cartaz no *Cour D'honneur du Palais de Papes*, na *Place du Palais*, em Avignon (França), no Festival de Avignon 2008. O espetáculo faz parte da trilogia livremente inspirada na *Divina Comédia*, de Dante Alighieri.

Registro, de início, as datas em que ocorreram as análises do espetáculo *Inferno*:

Primeiro contato com a obra - 1ª análise: inicial - 10 de agosto de 2020, 19:30h
Segundo contato com a obra - 2ª análise: registro rápido do que acontece em cena - 24 de agosto de 2020, 17:13h
Terceiro contato com a obra - 3ª análise (AZUL): o que senti e consegui capturar das minhas afetações diante da obra - 14 de setembro de 2020, 16:25h
Quarto contato com a obra - 4ª análise: registro vídeo-fotográfico de momentos significativos – 28 de setembro de 2020, 19:44h
Quinto contato com a obra - 5ª análise (VERMELHO): registro de percepções poéticas, em múltiplos formatos – 10 de maio de 2021, 17:24h

Inferno, da Cia Societas Raffaello Sanzio

Cena 1

- Grande igreja; espetáculo se inicia com público ainda na área de representação, diante de um cenário monumental, que se parece com a fachada de uma espécie de catedral. Um homem entra no palco e diz “Eu me chamo Romeo Castellucci”

- Há certos sons, como falas indistintas, sugerindo uma confusão mental. Também ouço barulhos distantes, opacos, frios e secos. Gritos estridentes, como de morcegos, me causam medo e apreensão. Sinto uma grande expectativa.



Imagem 1 — Início da Caminhada (perca toda a esperança)

Me vem à mente as palavras:

MEMENTO MORI

Cena 2

- Muitos cachorros entram no palco. O homem veste uma roupa de proteção. Os cachorros estão agitados; é possível ouvir um barulho, como apitos muito finos.

- De início, não é possível entender o que está acontecendo em cena, mas aos poucos percebo o que está por vir; tenho um sentimento de desconfiança... Sinto medo, pelo perigo a que se expõe o homem no palco.



Imagem 2 — Encontre as Feras

Cena 3

- Os cachorros atacam o homem, mordendo-o com violência.

- É horrível... Sinto horror, misturado à preocupação e a uma mórbida curiosidade. Entendo que isso seja uma peça de teatro, mas o perigo iminente é óbvio... Fico muito assustado com toda a situação, mas ao mesmo tempo, curioso. Observo a violência controlada; sinto uma curiosidade insistente.



Imagem 3 — Dante é atacado

Pensando na violência, no ataque, na dor, trago essa referência:



VIOLÊNCIA

Imagem 4 — Recorte da pintura “Dante e Virgílio” (1850)

Cena 4

- Os cachorros são chamados de volta. O homem, ainda no chão, é coberto com uma pele de cachorro.

- Sinto alívio e pena pelo homem... Percebo que estou confuso, aturdido. De certa forma, estou chocado com o que ocorreu. Para mim é tudo muito estranho.



Imagem 5 — Morte

Cena 5

- Um outro homem entra em cena, veste a pele de cachorro. O primeiro se vai, enquanto o segundo toca a parede. O homem começa a escalar a grande parede.

- De novo, sinto uma grande expectativa e curiosidade. E também medo... de que ele caia; mas também medo de algo que não consigo descrever. Sinto uma espécie de receio, que me aperta o peito, fundo dentro de mim... E talvez, espanto.



Imagem 6 — Escalada até o paraíso

Cena 6

- O homem remove a pele de cachorro e continua a escalar o cenário, que é muito alto

- Uma grande admiração me toma; a escalada é perigosa, e o homem que escala não parece utilizar nenhum equipamento. Só consigo ver seu corpo quase nu e a arquitetura grandiosa em que ele sobe: há beleza na pequenez de seu corpo. Ele remove a pele, que o atrapalha. O que será que isso significa? O abandono daquilo que é selvagem? Do animal dentro de nós? Da nossa inocência? Me faço essas perguntas, hesitante.



Imagem 7 — Abandono da Humanidade

Imagino o que o homem poderia estar pensando... Se eu fosse ele, pensaria

não olhe pra baixo

não olhe

não

Cena 7

- O homem se equilibra e interage com o cenário. Continua a sua escalada.

- É muito estranho e impressionante ver o corpo humano, diante da arquitetura. Sinto como se, de alguma forma, ele dançasse com o edifício e suas pedras. Como se brincasse com as formas. Como se seu corpo tentasse se encaixar, fizesse parte da construção. Me faz querer ser parte daquilo também; eu solto um suspiro.



Imagem 8 — Terreno e Divino

Cena 8

- Em um momento o homem para de escalar e fica de braços e pernas abertos ao meio da rosácea da arquitetura. Ele fica assim por algum tempo e depois continua a escalar.

- Ele me lembra o Homem Vitruviano; penso que a imagem é muito bonita, como ele se encaixa nessa geometria de pedra. É como se ele quisesse fazer parte dela, da imagem que a arquitetura forma. Me lembro também de algo religioso, divino. Mas, ao mesmo tempo, parece muito perigoso e... desconfortável. Há sempre o perigo dele cair. Quando ele continua a escalar, é como se escalasse um lugar desolado, em ruínas; é como se procurasse uma saída, ao menos uma das janelas abertas...



Imagem 9 — Rosácea Humana

Cena 9

- Um menino entra em cena. Ele veste a pele de cachorro e engatinha.

- A ação me parece uma lembrança de algo que já aconteceu; sinto medo e desolação pelo homem, não é certo se ele conseguiu seu objetivo. Sinto, talvez, esperança na imagem da criança e pelo seu destino.



Imagem 10 — Surge Sísifo

Cena 10

- O homem continua a escalar, e se pendura com apenas uma mão numa calha, a dezenas de metros do chão.

- A imagem é impressionante. Sinto apreensão, mas também estou um pouco mais tranquilo; o homem é muito bom escalador. Mas, é estranho... Ele parece brincar com a situação de estar à beira da morte, em um local que parece sagrado. Seria ele a síntese de toda a humanidade? Essa arquitetura seria a Igreja? Ou Deus? O homem estaria tentando conquistar Deus? As perguntas me vêm à cabeça.



Imagem 11 — A beira do abismo

Cena 11

- O menino usa uma lata de spray para escrever na parede “JEAN”.

- Sinto uma apreensão constante pelo menino em cena, numa expectativa sobre o que ele irá fazer. O que significa a palavra que escreve? JEAN? Seria o nome dele? Ou do homem que escalou o

paredão? Seria ele o futuro ou o presente? As perguntas persistem.



Imagem 12 — Palavras do Poeta

Cena 12

- O menino observa o homem que terminou de escalar. O homem joga uma bola de basquete lá de cima para ele. O menino pega a bola e o homem grita “Jean!”.

- Tento entender o que ocorre, mas me sinto confuso, aflito. Quero que os dois, talvez, se encontrem... Mas parece muito difícil. O barulho horrível da bola quicando no chão me assusta. A todo momento, parece que estou à beira do precipício, olhando para suas profundezas.



Imagem 13 — Toque Idílico

Ao ver a pequenez do menino e o homem lá em cima, lembro de um poema:

XXXIII - Ismália

Quando Ismália enlouqueceu,
 Pôs-se na torre a sonhar...
 Viu uma lua no céu,
 Viu outra lua no mar.

No sonho em que se perdeu,
 Banhou-se toda em luar...
 Queria subir ao céu,
 Queria descer ao mar...

E, no desvario seu,
 Na torre pôs-se a cantar...
 Estava perto do céu,
 Estava longe do mar...

E como um anjo pendeu
 As asas para voar...
 Queria a lua do céu,
 Queria a lua do mar...

As asas que Deus lhe deu
 Ruflaram de par em par...
 Sua alma subiu ao céu,
 Seu corpo desceu ao mar...

Alphonsus de Guimaraens (1923)

Cena 13

- O menino começa a quicar a bola na parede e depois no chão, e a cada vez que a bola bate, sons ecoam.

- Novamente, tenho uma curiosidade mórbida. Não parece certo o ato no menino, mas quero ver o que acontecerá a seguir.



Imagem 14 — Admonição Celeste

Cena 14

- Ele continua a quicar a bola de basquete, e o cenário escurece, com luzes e sons entrecortados. Focos de luz nas janelas se iluminam e apagam.

- Um medo perpassa, como algo terrível que me espreita. Para mim, é como se o menino invocasse algum mal, mas não soubesse que o faz. Sinto uma apreensão, um medo; não sei exatamente do que. Como se não estivesse mais na Terra.



Imagem 15 — Primeiro Círculo, Limbo

Cena 15

- Uma multidão entra no palco, andando devagar, enquanto o menino continua a quicar a bola.

- A todo momento, não sei explicar exatamente o que se passa. Mas, aquilo que sinto é muito forte e me toca profundamente. Como um medo profundo, um desconsolo. É difícil descrever.



Imagem 16 — Rio Estige e o Anjo

Cena 16

- A multidão se deita no chão. O menino observa as luzes piscam nas janelas, agora com sons que lembram vozes. Os sons são bem altos.

- Sinto uma estranheza, um fascínio e um grande medo, tudo ao mesmo tempo. Quero entender o que se passa, mas é impossível. Espero que tudo acabe logo, e que o menino no palco fique bem; que ele consiga perceber que está em risco; que fuja. Parece que não posso evitar tudo o que acontece. Os sons são assustadores.



Imagem 17 — Segundo Círculo, Luxúria

Me imagino sendo tragado, puxado pelas vozes e luzes que me perseguem. Me imagino caindo, como em um grande abismo... Em minha mente, é assim que ele se parece:



Imagem 18 — O abismo

Cena 17

- A multidão rola para trás do palco. Há uma cacofonia de sons muito altos, as luzes nas janelas apagam e acendem freneticamente. Com um grande estrondo e um clarão de luz, tudo fica em silêncio. Um homem se levanta e caminha para frente do palco, pega a bola de basquete do menino e fica parado.

- Os barulhos e sons são assustadores... Eles continuam, altos e fortes. É horrível; fico muito ansioso; tremo por dentro; sinto meu coração acelerar, batendo forte. Até que, finalmente, depois de um susto, vem uma calma. Sinto um grande alívio. Não entendo exatamente o porquê, mas agora parece tudo estar bem.



Imagem 19 — O julgamento de Minos

Cena 18

- Uma a uma, as pessoas da multidão se levantam, caminham até a frente do palco, pegam a bola de basquete e ficam de pé por alguns instantes.

- Me sinto mais tranquilo; há uma certa harmonia no ato... É como se estivesse sendo contemplado pelos atores, que me observam. Parece ser algum tipo de ritual, um culto ou uma cerimônia desconhecida para mim. Sinto uma grande curiosidade, sem o constrangimento de que algo ruim possa acontecer. A atmosfera parece pacífica, mas ainda assim, estranha e melancólica.



Imagem 20 — Sonhos de Dante

Cena 19

- Uma senhora começa a morder a bola de basquete e a roncar; as pessoas vão se levantando e ficando em fila, se posicionando de frente para a parede.

- Volto a sentir uma grande estranheza. Uma confusão. O que estará acontecendo? O que isso significa? Os sons animalescos e bestiais que a senhora faz são perturbadores e, ao mesmo tempo, intrigantes. Sei que algo acontecerá em seguida.



Imagem 21 — Demônio Interior

Vendo a cena, escrevi esse poema:

A bola de basquete

Pác! Pác! Pác!

A Bola de Basquete é um profundo mistério

Memória? Afeto?

Humano? O brincar?

O paraíso? A inocência?

A repetição incessante?

Os sons angustiantes?

A batida que se transforma em grito?

Pác! Pác! Pac!

Pác! Pác! Pác!

Pác! Pác! Pác!

Faz a bola de basquete

Cena 20

- De repente a multidão começa a chutar a parede em unísono, sincronizados.

- É como se eles tentassem derrubar as paredes, destruí-las, ou se rebelar. Sinto pena; quero que dê certo, que consigam, mas é inútil. A parede é enorme. É bonito o que fazem, mas é um pouco desolador. O ritmo continua, incessante... Me sinto agitado com isso, como uma rebeldia.



Imagem 22 — Terceiro Círculo, Gula

Penso em seus movimentos, incessantes e repetitivos. Penso nessa tarefa repetitiva, nesse lugar infernal. Penso no mito de Sísifo.



Imagem 23 — Recorte da pintura *Sisyphus*

Cena 21

- A multidão para de chutar aos poucos, enquanto outras pessoas entram no palco, carregando letras iluminadas. Rapidamente as letras são organizadas para formar a palavra “INFERNO”.

- Entendo, agora, que algo será dito; haverá alguma explicação. Agora, desejo que eles consigam, e que o que planejam dê certo, para que eu possa entender; sinto ansiedade. As palavras se formam, e me enchem de uma grande desesperança: Inferno.



Imagem 24 — Terror da Palavra

Cena 22

- Uma menina se senta em uma cadeira e fica observando a palavra “INFERNO” diante de si.

- Sinto algo muito estranho, como uma angústia. É difícil descrever. Quero salvar a criança, retirá-la dali. Tenho medo por ela; quero poupá-la das letras que piscam fortemente INFERNO na sua frente. A criança parece estranhamente calma e indiferente. Mas é angustiante observar. Sinto incômodo, talvez.

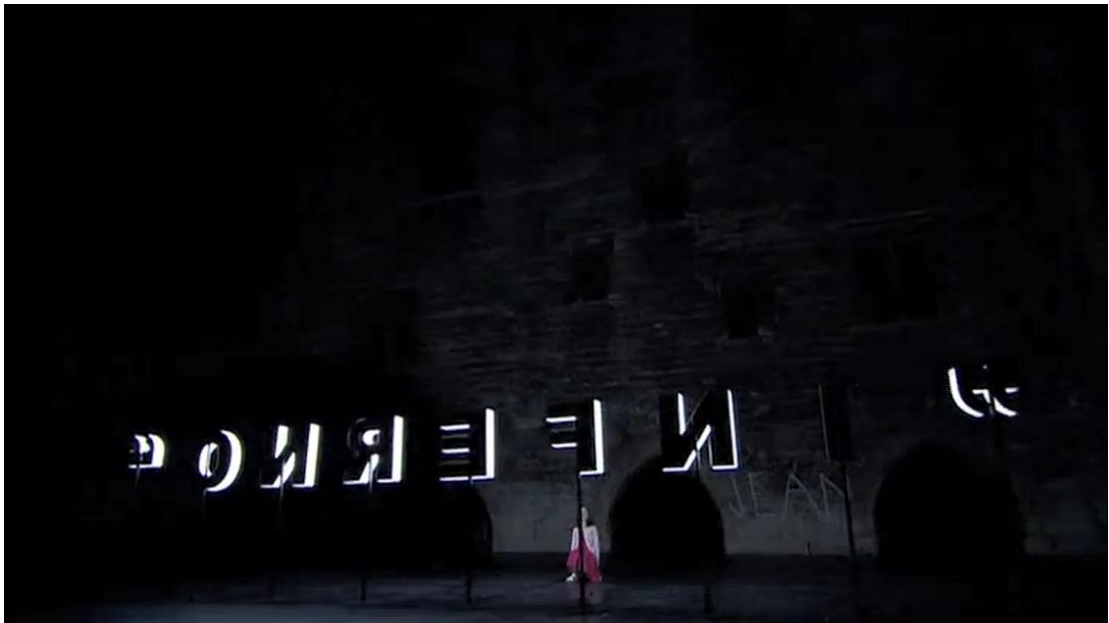


Imagem 25 — Tragédia

As palavras são fortes para mim... Queimam em minha mente.

“INFERNO”

Cena 23

- As pessoas retiram as letras que formavam a palavra e se vão com a menina; outras pessoas aparecem e ficam paradas em frente a um grande espelho. A multidão se forma e fica se observando em um grande espelho.

- Um grande alívio me toma, agora que acabou; penso que, talvez, a menina fique bem... Mas, há um “gosto amargo”, que a cena deixou. Após isso, vejo o grupo de pessoas, em um lugar completamente escuro; observamos seus reflexos, seus rostos. Não entendo por que se observam. Voltam os sentimentos de medo e apreensão.



Imagem 26 — Ganância

Cena 24

- O espelho revela ser um cubo, onde crianças brincam dentro dele. As pessoas saem de cena, deixando apenas o cubo com as crianças brincando.

- Há algo de muito pacífico e, ao mesmo tempo, terrível na cena, com as crianças expostas, como que em uma bolha de luz. Elas brincam despreocupadas, sem aparente consciência do que acontece à sua volta. Sinto medo por elas, como se algum mal as espreguissasse. Quero fazer algo, mas me sinto incapaz. Estou em uma situação terrível; há

algo terrível no ar. A inocência em meio à escuridão causa angústia, um desconforto difícil de nomear.



Imagem 27 — Inocência

Ao olhar as crianças na escuridão, me lembro do planeta terra...



Imagem 28 — Fotografia do “nascido da Terra” pela NASA, em 1968.

Cena 25

- Uma grande sombra refluí no alto do palco e vai descendo, devagar e flutuando, aproximando-se do cubo onde estão as crianças. Um som grave e muito alto começa.

- A angústia e o incômodo que sinto só aumentam, como se um grande mal fosse engolfar as crianças; como se algo terrível se escondesse ou pairasse naquele lugar. Um medo me toma, uma vontade de fugir daquilo. Minha garganta seca; sinto o coração disparar e a cabeça vibrar.



Imagem 29 — Terror desconhecido

Cena 27

- O cubo com as crianças vai aos poucos desaparecendo até sumir completamente, enquanto a sombra que flutua revela ser um grande manto negro. Ele continua pairando no ar por algum tempo.

- Vejo as crianças sumindo, com o baixar de uma cortina; fico aliviado quando a figura negra se vai. Parece que a energia se dissipa um pouco. Me pergunto: o que foi aquilo? Fico apenas com a lembrança de algo...



Imagem 30 — Solidão Obscura

Cena 28

- O manto negro aos poucos cai no chão e sai de cena em meio a escuridão. As luzes se acendem novamente e uma multidão está no palco; algumas pessoas estão sentadas no chão. Um homem está deitado no chão. A bola de basquete está no chão, ao lado do homem.

- Novamente, sinto nascer uma curiosidade em mim, tentando entender o que está acontecendo. A cena lembra um pouco um funeral. Parece que estão velando o corpo de alguém que morreu. Sinto uma estranha admiração, pois o clima é de respeito.



Imagem 31 — Malícia na catedral

Cena 29

- Uma música solene começa, o homem deitado se levanta e caminha para a frente do palco. As outras pessoas sentadas também se levantam e saem de cena. Uma mulher que estava na multidão se aproxima do homem. Ela vai ao chão e estende seu braço, como se quisesse tocá-lo. Ele a rejeita.

- O velório parece-me ter acabado. O homem ressuscitou, talvez? Sinto pena da mulher; ela busca aquele homem, mas ele a rejeita; desejo ajudá-la, abraçá-la. Há sempre algo de melancólico nas ações...



Imagem 32 — A Primeira Súplica

Cena 30

- A mulher se levanta, se aproxima do homem e o abraça. Ele olha para cima, depois para suas mãos e muito devagar retribui o abraço.

- A imagem me remete a Jesus Cristo na cruz. A expressão do homem é quase de indiferença; a mulher o abraça e parece angustiada. A cena é comovente, mas muito estranha, como se não devesse estar acontecendo.



Imagem 33 — O Primeiro Amor

Cena 31

- As pessoas na multidão agora começam a andar no meio da cena, se aproximam e se abraçam. As pessoas se tocam de maneiras variadas, algumas se beijam na boca, outras no rosto, outras se dão as mãos, em demonstrações que parecem ser de afeto. Um homem abraça uma mulher com uma pele de lobo entre os dois.

- É como se aquelas pessoas se despedissem, ou se encontrassem depois de muito tempo de separação. Trocam atos e toques de amor... Fico feliz, pois é reconfortante... Mas, ainda assim, é sempre estranho. Por que estariam fazendo aquilo? Tenho uma curiosidade constante em descobrir aquilo que fazem, qual a lógica por trás de seus atos. Sinto como se, talvez, imitassem o abraço da mulher. Me fazem pensar nesses atos de amor. Um amor que vem do sacrifício? Talvez.



Imagem 34 — Memória e Afeto

Cena 32

- Há muitas movimentações em cena. Duas mulheres deitam no chão com crianças. Dois homens vão até o centro da cena e levantam crianças para cima, enquanto outro está no centro do palco. Os homens abaixavam as crianças e as deixam deitadas no chão. Eles então ficam em cima das crianças, com as mãos em cima de seus pescoços.

- Sinto uma estranheza: por que estariam fazendo aquilo com as crianças? Sinto pena e medo. Até mesmo revolta, mas nada está, de fato, acontecendo. A situação lembra alguma espécie de ritual, de mistério. Sinto, de novo, uma estranha curiosidade. Os homens em cima das crianças remete à violência; é como se eles estivessem violentando as crianças. Mas, as crianças estão tranquilas; elas brincam, parecem se divertir com tudo aquilo. O sentimento de medo por algo terrível que possa acontecer é constante, mas é como se não pudesse ser evitado. É difícil de explicar.



Imagem 35 — Quinto Círculo, Ira

Vendo essa cena, escrevi:

Os assassinatos em nome do amor. Os crimes passionais. A mulher que morre pelos ciúmes, pela
violência masculina.

O filho que apanha do pai.

Nós assistimos aos noticiários, me sinto incapaz.

A criança está ali, assistindo.

Como parar? Como repensar? Como impedir, se nunca houve anjos no céu?

Cena 33

- Duas mulheres saem da multidão e abraçam o homem no centro. Uma delas deita no chão e um homem mais velho

- Nasce em mim uma raiva muito grande. Meu coração dispara; engulo em seco; vibro com a imagem que aparece. Sinto muita revolta. É tudo estranho e difícil de descrever; o que vejo não parece ser real, mas a simples imagem

coloca suas mãos em seu pescoço, a estrangulando. A mulher se debate enquanto uma criança observa.

provoca sentimentos fortes em mim. É como se assistisse algo que já aconteceu muitas vezes. E que ainda acontecerá. Minha revolta contra aquilo parece ser impotente.



Imagem 36 — O Primeiro Assassinato

O que vejo me lembra essa pintura:



Imagem 37 — Recorte da pintura “O Sacrifício de Isaac” (1603)

Cena 34

- O homem que estrangulou a mulher no chão se levanta e abraça uma outra mulher e depois os dois retornam para a multidão; a mulher no chão realiza vários movimentos. Um homem surge no centro do palco acompanhado de duas mulheres. Elas se posicionam cada uma em um lado do homem. Ele caminha em direção a uma delas, a abraça. Depois faz o mesmo com a outra. Fica dividido entre as duas.

- A mulher no chão parece dançar; seus movimentos são bonitos, mas não sei ao certo porquê. O homem que abraça as duas mulheres me deixa curioso; parece que ele está indeciso; desejo saber para quem ele vai seguir... Mas elas se vão. Há, novamente, uma melancolia, uma estranheza notável nas ações.



Imagem 38 — Indeterminismo da Vontade

Cena 35

- Uma mulher para na frente do homem e, olhando para as mãos, diz “Eu te amo”. A multidão vai se enfileirando e começam todos a dizer “Eu te amo”, olhando para cada uma das próprias mãos..

- É bonito; eu fico tocado com os atos. Me sinto emocionado, melancólico. É como se falassem sobre seu amor para todos que conhecem. Todos ali já devem estar mortos, e declaram seu amor para as pessoas das quais se lembram; é como se dissessem isso para suas lembranças... Queria que eles encontrassem aqueles que amam. Parece que o amor, aqui, tem muito a ver com a morte, com a tristeza...



Imagem 39 — Eu te amo

Vendo essa cena, escrevo esse pequeno poema:

Andamos juntos no escuro já a algum tempo.
 Ouço os passos, lentos, mas não vejo quase nada.
 Alguém ao meu lado chora. Sentimos saudades...
 Daqueles que foram, dos que estão longe.
 Logo também será nossa hora. Logo também iremos...

Mesmo assim, eu te amo.

Eu te amo.

Cena 36

- Um homem diz “Eu te amo mesmo que você não esteja mais aqui”. De repente muitas vozes e gritos enchem o ar.

- Sinto como se o ar ficasse cheio de promessas de amor. Mas é um amor que já se foi, que não é mais. A cena é como uma memória triste; a dor pela perda. Sinto angústia, e os sons que aparecem causam medo, novamente. Os sons são tenebrosos, como de pessoas que passam muito rápido; como de pessoas que caem de muito alto. Como se elas devessem ser salvas. Muitas delas, inúmeras, passando muito rápido. Tenho arrepios.



Imagem 40 — Cacofonia infernal e permanência emotiva

Cena 37

- Uma mulher sobe num cubo; abre os braços e se joga de costas. Nomes de obras artísticas aparecem num grande letreiro no centro do palco.

- Sinto um grande fascínio pelo que acontece. Mas, os nomes das obras que passam são misteriosos, não os entendo bem. Toda a ação lembra um funeral, como se as pessoas lamentassem e ficassem de luto por essas obras, que já se foram. A visão dos corpos que se jogam é aterradora para mim. Engulo em seco, suo frio. Tudo acontece com uma música alegre ao fundo, o que é perturbador. Meus sentimentos são contraditórios, e não é possível descrevê-los. Por que eles se jogam? Qual a razão? Como se estivessem numa cruz, abrem os braços. Estão se sacrificando. Há algo de espiritual, talvez, de misterioso. Não sei explicar.



Imagem 41 — Queda Sacrossanta

Cena 38

- Outras pessoas formam uma fila e repetem o gesto. Várias começam a se jogar dessa forma.

- Aos poucos, percebo que os nomes das obras que aparecem na tela são de Andy Warhol. Mas não entendo o porquê; qual seria a relação? Talvez, seja uma homenagem ao artista? Será que, talvez, ele tenha se jogado de um prédio? Não me lembro; as obras não têm conexão com o que acontece em cena... Fico fascinado pelo mistério, pois Andy Warhol parece não se encaixar com todo o resto.

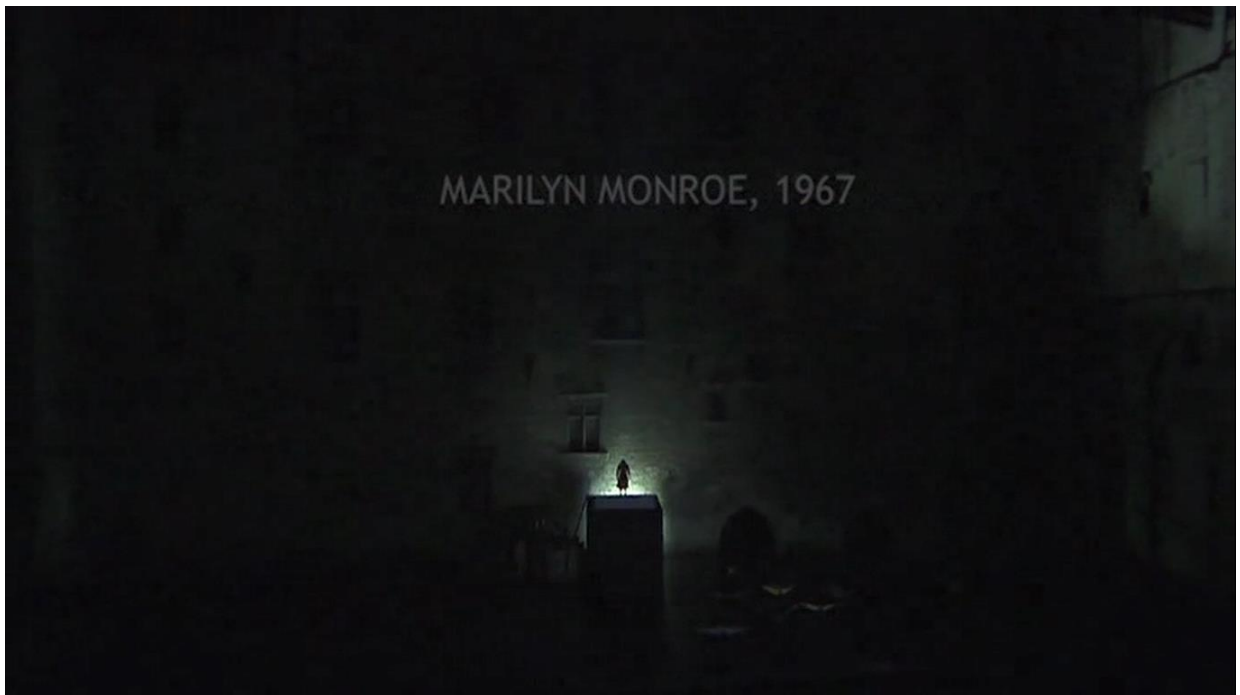


Imagem 42 — Arte Sacra

A felicidade com que as pessoas se jogam, o fundo preto, me lembrou deste quadro:



Imagem 43 — Frenzy of Exultations (1893)

Cena 39

- Um grande tecido branco vai sendo puxado e cobre toda a plateia.

- É lindo e, novamente, muito estranho e misterioso. O branco do tecido que cobre a todos, como se o ar fosse etéreo; um mar de pessoas translúcidas. Sinto vontade de interagir e de tocar o pano; felicidade ou, talvez, medo. Uma alegria, pelo que acontece, pela imagem, por participar de certa forma, por experimentar. Sinto minha

respiração mais profunda, um sorriso que quer nascer. Posso ver agora um suicídio através do tecido, que parece um véu perolado, e sou tomado por compaixão e pesar. É como se eu assistisse algo que veio do passado. Como se visse algo, que costuma acontecer com muita frequência, mas não pudesse interferir ali. O manto me permite ver, mas me aprisiona num lugar distante; como se, para sempre, eu fosse apenas um observador.



Imagem 44 — Véu etéreo do martírio redentor

Cena 40

- A plateia fica embaixo do tecido por algum tempo. As pessoas tocam o tecido e o seguram um pouco. Observam o palco e a luz através dele.

- É muito legal essa parte. O tecido, a textura, a luz que transpassa, esses elementos me lembram o mar, seu toque frio. Essa brancura é frágil e estranha. Fico admirado, mas desconfiado. É como um véu, que marca meu limite com aquilo que percebo. Como uma mediação imposta e frágil, mas resoluta e inexorável. Sinto como se não houvesse como escapar desse véu transparente que cobre meu olhar.



Imagem 45 — A estética da iconolatria

Imagino o toque desse tecido branco, que imagino ser translúcido, suave, leve. Quero senti-lo. Eu pego um tecido que acho ser parecido em meu armário. Fecho os olhos e toco nele. Passo o tecido sobre meu rosto. Vejo a luz através dele. Tento, sozinho em minha casa, sentir como seria esse tecido que passa no espetáculo.

Cena 41

- A plateia fica embaixo do tecido por algum tempo. Ele é removido.

Assim como o tecido chega, ele se vai, como uma nuvem. É muito interessante isso; fico sempre me perguntando o que poderia ter sido. Assim que o tecido se vai, já sinto sua falta. Foi estranho, mas muito empolgante.



Imagem 46 — Toque do Observador e fim do Martírio

Escrevi esse pequeno poema para essa cena:

Há um torpor. Um véu translúcido.

Há uma fina teia. Uma névoa.

Que cobre toda nossa vida.

Que nos conforma, nos separa.

O véu do hábito, da normalidade.

E vemos nossa vida através dele.

E achamos todos os dias as coisas sempre normais.

Sempre corriqueiras.

E, apesar de nos matarmos

O véu permanece. Sempre.

Cena 42

- No palco, algumas poucas pessoas entram com um piano até o meio do palco e o incendiam. O chão está molhado.

- Acho a imagem desoladora. Como se algo muito importante estivesse sendo consumido, destruído. Há algo de trágico no piano que pega fogo. É um belo instrumento, que agora crepita e range com o calor; quase posso sentir o calor do fogo no meu rosto. Acho essa imagem triste, mas também rara, difícil de se ver.



Imagem 47 — Sexto Círculo, Heresia

Cena 43

- Os atores em cena observam o piano queimar. O instrumento estala e range em meio às chamas. Depois de um tempo, eles apagam o fogo e removem o piano de cena.

- Enquanto arde nas chamas, algumas cordas do piano estouram. O instrumento parece agonizar. Como se fossem gemidos, lamúrias. Fico arrepiado; sinto minhas mãos frias. A cena é bela e terrível ao mesmo tempo. Sinto, novamente, como se existisse algo de trágico na cena. Sinto um aperto no peito.



Imagem 48 — Sonata Ardente

feche os olhos. imagine o calor. As chamas crepitando.

As cordas do piano estalam, ardendo em chamas.

você gosta de ver o piano

queimar

é triste

mas, de alguma forma,

reconfortante
 e perverso.
 algo morre naquele lugar
 naquele piano
 algo se perde
 o que?
 Toque me.
 Toque.

Cena 44

- Uma mulher vem ao meio do palco e fica de braços abertos, olhando para cima, em um movimento largo e contínuo. Aparecem os dizeres “A vocês, atores da Societas Raffaello Sanzio, que hoje não são mais”

- Me sinto reconfortado, como se me afagassem. A música é pacífica e as pessoas parecem tranquilas. Como se memórias boas viessem. Sinto um calafrio. Para mim, é certo que estão falando da morte, de pessoas que faleceram.

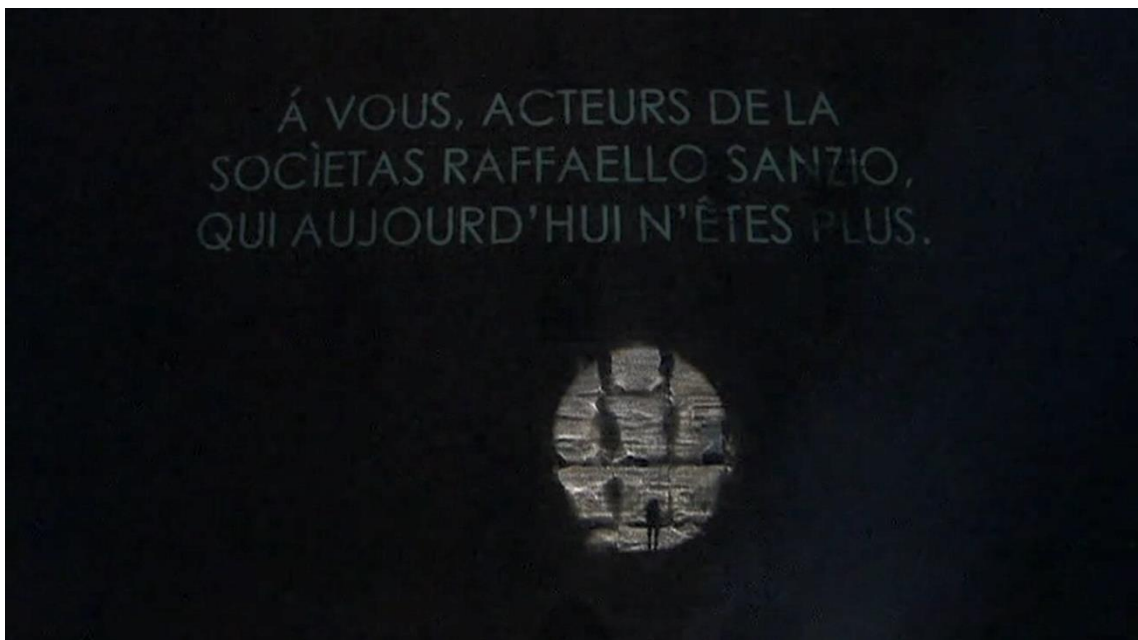


Imagem 49 — Memória *Post Mortem*

Cena 45

- Outras pessoas aparecem e repetem o gesto da mulher, abrindo os braços e olhando para cima. Depois de um tempo, pessoas atravessam rapidamente o palco, como se jogadas e arrastadas. Começam barulhos de acidentes, muito altos e violentos.

- Parece-me que as pessoas no palco estão compartilhando de um estranho velório para os que já se foram. O gesto, com os braços abertos para o céu, peito arqueado, parece um agradecimento. A cena me causa admiração e carinho. De repente, levo um grande susto com os barulhos, que me remetem a um acidente de trânsito. A visão das pessoas que passam, como que levadas, arrastadas, é assustadora. Parece que estou assistindo os acidentes acontecerem.



Imagem 50 — Arrastar para as profundezas

“A todos aqueles que perdemos”

660 mil, 31/07/2022.

Cena 46

- Um homem abraça uma mulher, depois passa seu dedo no pescoço dela, reproduzindo o gesto da degola. Outras pessoas repetem o gesto, o palco fica cheio de pessoas que se degolam, caem e levantam para degolar outras. Uma voz diz “Escute-me, escute-me, sou eu. Onde você está? Onde você está?”

- Seria esse gesto um assassinato? Vários? Parece que estão reproduzindo muitas mortes. Me pergunto sempre: por que continuam fazendo isso? Por que matam sem parar? Como é terrível o destino de todos. Quero que parem, que não matem mais. Sinto pena e desolação. As palavras que falam parecem perguntar por alguém, como se tentassem encontrar alguém. Elas parecem que não querem fazer essa “matança”, mas o fazem mesmo assim. É como se não tivessem escolha, pois já estão conformadas; não têm piedade, nem revolta. É angustiante assistir.



Imagem 51 — Sétimo Círculo, Violência

Pensando nessa cena, de violências que ocorrem todos os dias, de feridas que não vemos, fiz essa pintura:

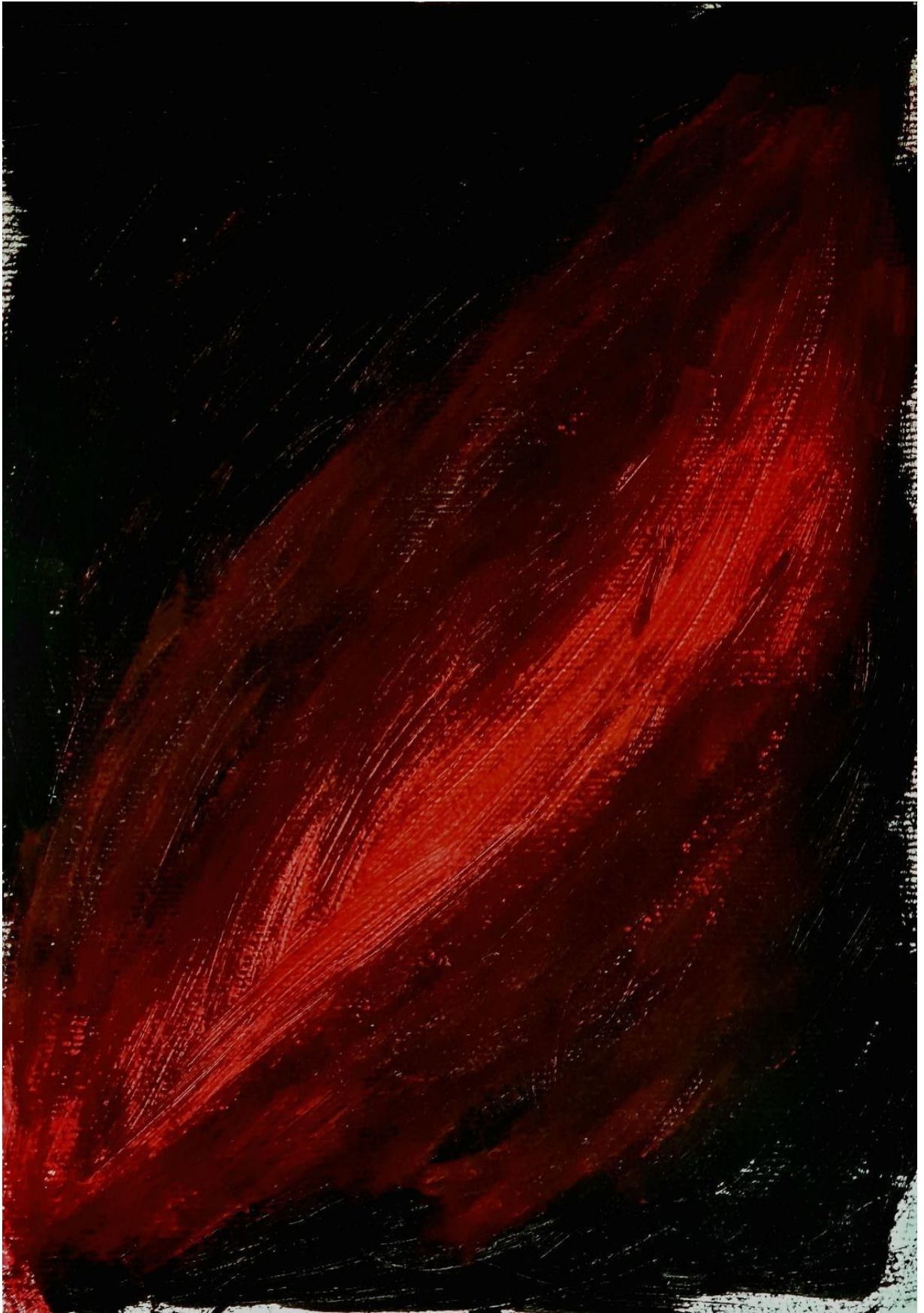


Imagem 52 — Ferida Aberta

Cena 47

- Após muitos gestos de degolação, sobra apenas um homem na frente do palco; ele olha ao redor e repete as palavras “Onde você está? Onde você está? Eu te imploro.”

- Sinto um vazio, um buraco no estômago pela visão das mortes. O homem que, debilmente, pergunta “Onde você está” me faz sentir muita pena. Por ele e pelas pessoas que morreram. Sinto uma desolação completa. Fico bem comovido nessa parte; para mim, é como se o homem estivesse completamente só, perguntando por alguém que jamais virá.



Imagem 53 — Onde você está? Eu te imploro

Cena 48

- Um menino lhe dá um abraço. E, passando o dedo em sua garganta, o mata.

- Acho que é uma cena muito forte, mas também muito tocante. Fico com muita dó do velho que morre, mas é como se tivesse que acontecer. Como se isso o salvasse, talvez; como se fosse necessário. Noto piedade no ato de matar o idoso; imaginando que isso o poupa da dor e da saudade. Ao mesmo tempo, é um ato desumano. Fico com o coração pesado nessa espécie de "eutanásia"; tocado por uma piedade sombria e violenta. Me sinto sufocado pelo peso de um ato talvez necessário, mas brutal. Como se ao tentarmos acabar com o sofrimento, nos tornássemos menos humanos, num dilema sem fim. Todos, com exceção do menino, estão mortos... É tudo muito desolador.

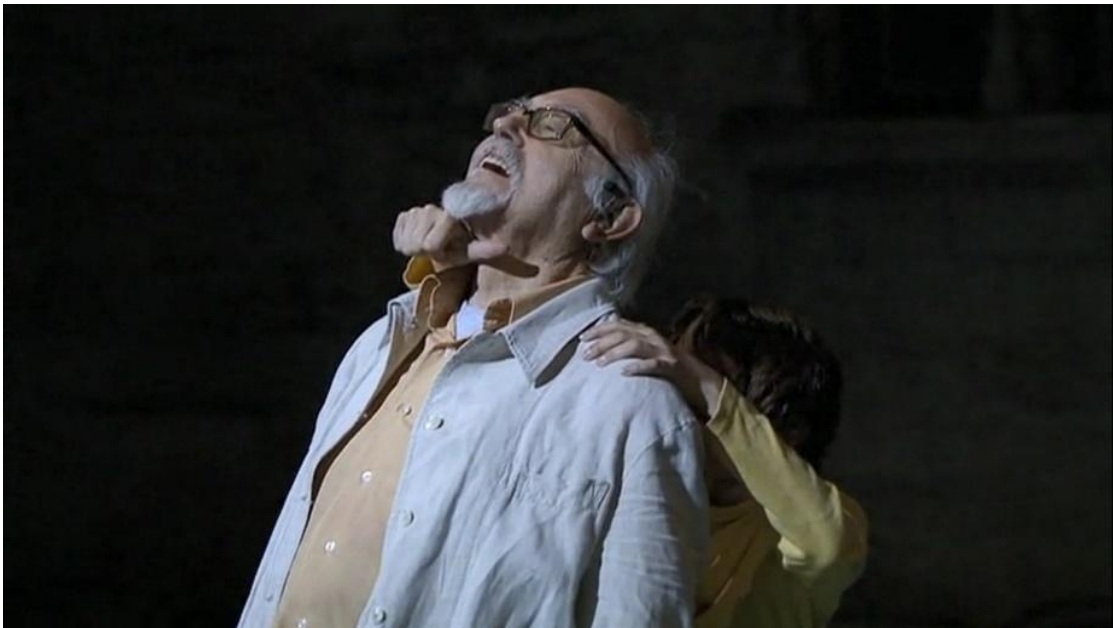


Imagem 54 — Piedade na necrópole

Cena 49

- O menino sai de cena; um homem traz um cavalo branco para o palco; a multidão se levanta e fica em um só lado do palco. O cavalo é conduzido pelo palco, andando devagar e, aos poucos, suas patas ficam vermelhas.

- Novamente, fico um pouco confuso e com medo do que acontecerá, com uma expectativa. Por que o cavalo está ali? Não demora e percebo o que está acontecendo, é como se o cavalo estivesse pisando em sangue, como se atravessasse um mar de sangue. E aquele sangue verte de muitas pessoas. Para mim, é como se aquele lugar fosse o próprio inferno. O cavalo seria um espírito divino? Quero que o cavalo continue branco, ou que vá embora. A cena é horrenda e, ainda assim, incrível e assustadora.



Imagem 55 — Pureza Sangrenta

- As luzes se apagam, apenas uma lanterna ilumina o palco. O cavalo anda no escuro.

- Consigo ver apenas uma silhueta no escuro: o cavalo na escuridão de uma arquitetura enorme. Vejo também a sombra de muitas pessoas, que ficam enormes, projetadas na parede, em semi-escuridão; escuto o som dos cascos do cavalo no chão. A cena é assustadora; sinto meu coração batendo forte, como os cascos do cavalo. Minha boca está seca.



Imagem 56 — Sombras inumanas

Me lembro de um livro de Donna Tartt, onde os estudantes conversam em uma grande sala. Um deles pergunta: O que é a beleza? O outro responde: “Terror”



Imagem 57 — Colagem *secret history subtitles // beauty is terror. whatever we call beautiful, we quiver before it* (2016)

Cena 51

- As luzes se acendem, e um carro destruído é colocado no centro da cena.

- Parece ter havido um acidente. Fico curioso. Parece que alguém morreu. O chão está todo vermelho. Os paramédicos trazem o carro completamente carbonizado. Uma tragédia ocorreu ali. Fico muito atento.



Imagem 58 — Oitavo Círculo, Fraude

Cena 52

- Os três que trouxeram o carro até o palco começam uma série de movimentos no chão, subindo uns em cima dos outros; Ao fundo da cena é possível ver muitos pés empilhados de corpos.

- Os movimentos dos paramédicos parecem uma estranha dança. Vejo os pés ao fundo, e me lembro de um necrotério. A cena parece estar falando da morte. Sinto uma apreensão constante. Penso nisso como uma “dança dos paramédicos até o necrotério”.



Imagem 59 — Danças de Vida e Morte

Cena 53

- Um homem sai de dentro do carro destruído. Ele tem cabelos brancos e uma câmera polaroid no pescoço.

- Imagino quem poderia ser a pessoa que sai de dentro do carro. Um ser estranho. A peça indica que pode ser Andy Warhol. Mas, por que ele? Ele não morreu num acidente de carro. Por que ele estaria dentro daquele carro? Estaria ele no inferno? Ele nada diz. Bate palmas, como se achasse graça, e tira até uma foto. Fico curioso.



Imagem 60 — Morte do artista

Cena 54

- Nas janelas altas, televisões mostram letras, formando a palavra ESTRELA em francês.

- A cena me faz pensar nas estrelas no céu, mas não podem ser vistas. Seria isso? Não podem ser tocadas, e as chamamos de estrelas.

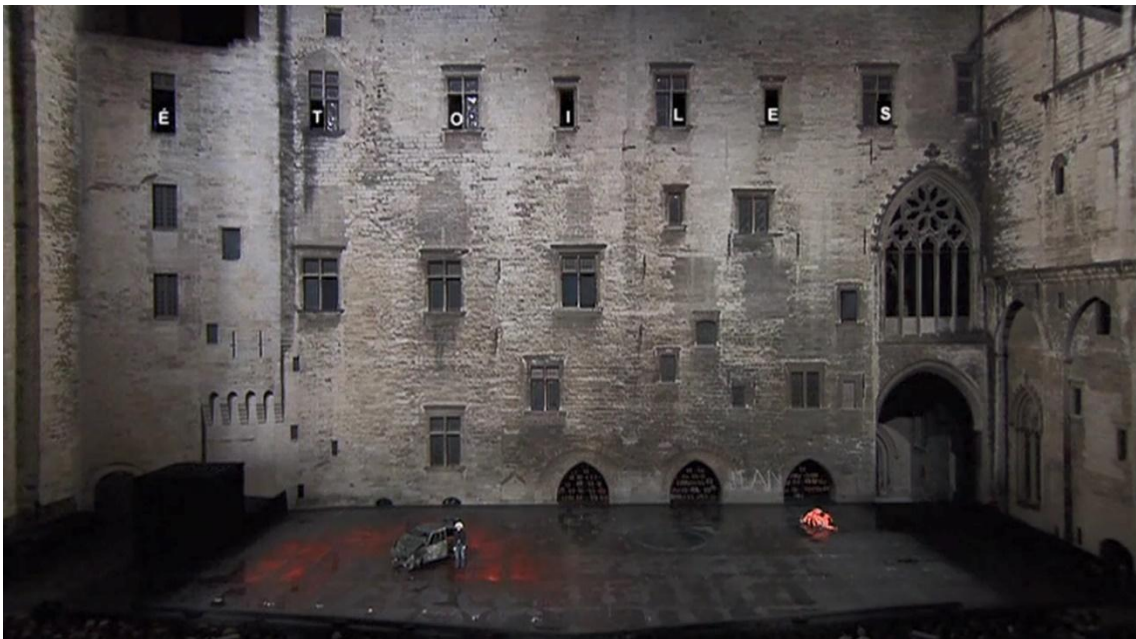


Imagem 61 — Homenagem estrelada no Inferno

Cena 55

- O homem bate palmas e tira uma fotografia da platéia. Ele tira os sapatos e os óculos, deita-se no chão, no centro de um círculo. O homem começa uma série de movimentos no chão, dando voltas.

- Não entendo o que se passa... por que ele está fazendo isso? Acho que está morto; acho que ele, talvez, esteja percebendo que morreu; que esteja descobrindo sua condição de finitude. Quando ele se debate, sinto receio, mas também fico impressionado e em dúvida. Ele aponta para cima, debilmente. Para mim, é como se ele estivesse caindo de muito alto. Como se percebesse que, afinal, morreu.



Imagem 62 — Nono Círculo, Traição

Cena 56

- O homem se levanta e sobe no carro. Ele abre os braços e se joga de costas, enquanto as televisões caem das janelas lá no alto ao chão. Ele repete o gesto várias vezes.

- É como ele tentasse se matar?! O estrondo das televisões, que despencam de muitos metros acima, é ensurdecador. Elas caem com muita velocidade, como estrelas cadentes. Estrelas mortas que caem no escuro da noite. É como ele tentasse se matar várias vezes, mas não conseguisse. É triste ver cada uma das suas tentativas, enquanto as estrelas - as televisões - continuam a cair. A cada tentativa sua, uma televisão/estrela vai ao chão.



Imagem 63 — Epifania Medonha

Fiz uma pintura pensando nessa cena, com televisões caindo como se fossem estrelas cadentes:

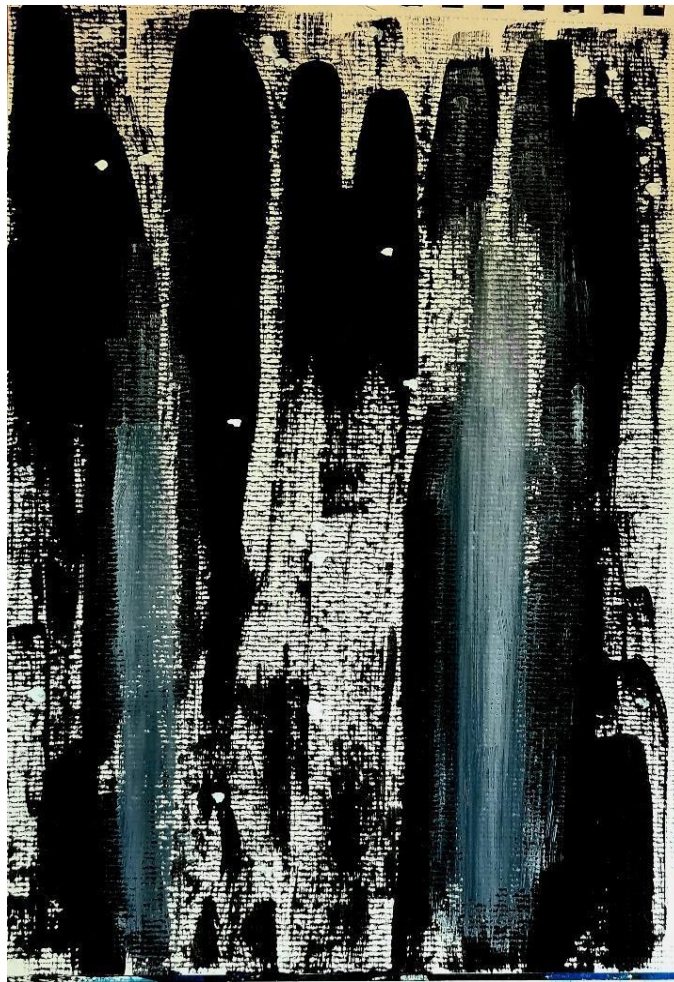


Imagem 64 — Estrelas cadentes

Cena 57

- O homem retira uma pele de cachorro do carro; veste a pele e entra no carro. As luzes se apagam, as letras nas televisões formam a palavra “VOCÊ”.

- Sinto um sentimento de familiaridade, como se eu já tivesse visto essa cena antes. É como se visse (eu e eles) a sina humana. Acho que a palavra “você” sugere que a peça é sobre nós. A conclusão é estranha, mas um pouco comovente. Ao final fico muito intrigado, me sinto arrepiado. Acho a cena misteriosa e terrível.



Imagem 65 — Fim das estrelas cadentes

Fim da peça.

Ficha Técnica - *Inferno*

Duração Estimada: 1h34

Criação: 2008

Direção, cenografia, iluminação e figurino: Romeo Castellucci

Música original e execução: Scott Gibbons

Coreografia: Cindy Van Acker e Romeo Castellucci

Colaboração e Arquitetura da cenografia: Giacomo Strada

Esculturas, próteses e apoio técnico: Istvan Zimmermann e Giovanna Amoroso

Direção cenográfica robótica: Giuseppe Contini

Fotografia: Luca Del Pia

Elenco: Alessandro Cafiso, Maria Luisa Cantarelli, Elia Corbara, Silvia Costa, Sara Dal Corso

Antoine Le Menestrel, Luca Nava, Gianni Plazzi, Stefano Questorio, Jeff Stein, Silvano Voltolina

Grande Elenco: Françoise Allouch, Anabel Bastos, Louis Berenger, Mathieu Boisliveau, Audrey Bonnefoy, Maya Boquet, Caroline Boultaureau, Aurélie Bourgeois, Fanny Bouriche, Claude Bruchou, Michel Bruneau, Charly Caraballo, Grégory Castera, Céline Cavalli, Lena Chambouleyron, Thibault Charbonnel, Nicolas Colin, Olivier Collavoli, Francis Derussy, Gaetan Donnars, Mathilde Dromard, Bruce Fauveau, Franck Gaudini, Léo Gobin, Elen Gouzien, Marine Granat, Maryse Granier-Simeon-Rigobert, Jean-François Grima, Nathalie Guet, Pascal Hamant, Amir Hazem, Douce Hollebecq, Frédérique Lordanoff, Marie Koch, François Lanel, Cécile Leroy, Vicky Lucas, Emilien Malaussena, Victoria Mariani, Nitsa Meletopoulos, Yeison Mira Lopera, Olivia Musitelli, Paul Patin, Valérie Paus, Julien Perrier, Charles-Eric Petit, Jonathan Pranas, Joël Raffy, Pascal Recalde, Liam Rozier, Valérie Sarrouy, Quentin Valenty, Helena Vautrin, Boris Wilmart, Maya Baudriller, Morgane Beziau, Marwan Agbi, Yazid Agbi, Swann Basté-Vergez, Nora Baudriller, Louise Boutier, June Capeau, Clara Camera, Sixtine Chambeiron, Alexandre Dupré, Jules Ferrari, Jeanne Garnero, Pierre-Edouard Germain, Marie-Capucine Germain, Tom Gilbert, Hortense Minghelli, Clémence Rodde

Crianças: Ilka Kramer, Jean-François Boutier, Christophe Capeau, Marion Ccamera, Olivier Germain, Marie Chambeiron, Nathalie Lopez, Gwénola Calves, Clémence Rodde, Brigitte Gerau

Participação dos “Cavaleiros Voltigeurs de France”²⁰: José-Clause Pamard com Balkan, Bonzaï e Robin

Direção de Iluminação: Andrea Berselli

Direção de Som: Joost Fleerackers

Direção de Palco: Viviana Rella

Técnico de iluminação: Luciano Trebbi

Assistência técnica ao som: Dominik Boiy

Acessórios e maquinário: Giovanni Marocco, Alfredo Tassi

Coordenação da construção cenográfica: Salvo Di Martina

Taxidermia: Agostino Navone

Aerostática: Realizzazione ditraverso

Direção robótica e mecânica: Carpenteria metallica M.V

Direção e pesquisa de figurino: Gabriella Battistini e Marion Gizard

Assistência figurino: Carmen Castellucci

“Todas as criações plásticas e automações foram realizadas e contruídas no Laboratório Plastikart de Zimmermann & Amoroso com a colaboração de Giuseppe Amoroso, Damiano Bagli, Chiara Bocchini, Laura Ceroni, Lucia Cinnà, Martina Consoli, Romina Giuliani, Caterina Guia, Fabiana Mantovanelli, Giovanni Marocco, Eleonora Paparella, Elena Pescantin, Alice Siracusano, Alfredo Tassi, Patrizio Virzi, Simone Zappoli”

²⁰ Nota do tradutor: no original *Les Cavaliers Voltigeurs de France*

2.3 Análise de Purgatorio: Crueldade, Tragédia e Infância

O espetáculo *Purgatorio* (2008), da Societas, ficou em cartaz no *Parc des Expositions - Chateaublanc*, em Avignon, França, no Festival de Avignon de 2008. A encenação é o segundo espetáculo da trilogia da Societas sobre a *Divina Comédia*.

Para a análise de *Purgatorio* (2008), utilizamos os mesmos parâmetros e metodologia empregados na obra *Inferno* (2008). Mais uma vez, a progressão das cenas será resumida pelas ações principais, e as interferências visuais e sonoras, marcadas pelos eventos que, sob a minha perspectiva, têm maior importância. A progressão da narrativa é relevante apenas a medida em que influi nos elementos que analiso, podendo afetar as afetações e emoções descritas nas análises.

Registro as datas em que ocorreram as análises do espetáculo *Purgatorio*:

Primeiro contato com a obra - 1ª análise: inicial - 10 de setembro de 2021, 16:35h
Segundo contato com a obra - 2ª análise: registro do que ocorre na cena – 20 de setembro de 2021, 17:01h
Terceiro contato com a obra - 3ª análise (AZUL): registro do que foi sentido e apreendido acerca das emoções frente à obra – 27 de setembro de 2021, 15:53h
Quarto contato com a obra - 4ª análise: registro vídeo-fotográfico dos momentos considerados significativos – 1 de outubro de 2021, 17:45h
Quinto contato com a obra - 5ª análise (VERMELHO): registro de percepções, em múltiplos formatos – 4 de outubro de 2021, 18:30h

Análise da peça *Purgatorio*, da Cia Societas Raffaello Sanzio

Cena 1

- A mãe²¹ lava a louça, prepara o jantar e põe a mesa. Ela chama pelo filho, que após um instante aparece em cena. Ele traz um brinquedo nas mãos, um grande robô azul. O leva até a mesa e se senta.

- Uma dona de casa se ocupa com tarefas corriqueiras, aparentemente despreocupada. Mas, há algo estranho na cena. O ambiente escuro; a maneira desolada como chama o filho; o silêncio na casa... Tudo evoca uma estranheza; não consigo deixar de senti-la.



Imagem 66 — A primeira estrela

Cena 2

- A mãe pergunta se o filho se sente bem, se ele está de novo com dor de cabeça. O filho responde que tem dor de cabeça. A mãe o conforta e pede a ele que tome o remédio. Então, o filho toma o remédio, levanta-se e olha pela janela. O filho pergunta se

- Uma grande melancolia me atinge nesse momento. O filho diz essas palavras como se estivesse triste, pensativo. A mãe não o escuta... Ou ele estaria falando

²¹ Em *Purgatorio* (2008) as personagens Mãe, Filho e Pai são chamadas Primeira, Segunda e Terceira Estrelas, respectivamente.

“ele” vem esta noite. A mãe não responde e continua a fazer o jantar. O filho repete suas palavras, como se fossem apenas para si mesmo. Pega seu robô de brinquedo e sai de cena.

consigo mesmo? Eles parecem solitários, imersos naquele mundo escuro.



Imagem 67 — Profecia de provação

Quando o filho disse isso... Seu olhar me parece triste, quase como uma súplica. Pensando nisso, eu fiz essa imagem digital:

Será que ele volta essa noite?



Imagem 68 — A desolação

Cena 3

- A mãe serve o jantar. Pergunta aonde o filho vai, de forma calma e baixa. Pede que coma bem. Enquanto ela diz essas palavras, não há ninguém em cena.

- A mãe também transparece uma grande melancolia, como se seu filho estivesse muito distante. Ou, como se ela quisesse algo que já não pode acontecer. Gostaria de ajudar as personagens, mas é como se eles estivessem aprisionados. Ou eu estou preso? Sinto que não podem escapar da situação em que estão.



Imagem 69 — Lamento pela Segunda Estrela

Lembro das palavras no fim de uma peça:

Há algo de podre do Reino da Dinamarca

Cena 4

- Som de passos. A mãe entra no quarto e beija o filho, docemente. Assistem um pouco de TV juntos, parece que estão vendo desenhos animados. Mãe arruma alguns objetos em cena, diz que espera pelo filho na sala e sai de cena.

- A cena é doce, inocente, mas ao mesmo tempo um pouco vazia. Como se os personagens não falassem. Eu fico em uma espécie de suspensão, como se esperasse algo acontecer. Me sinto resabiado, desconfiado. Mas é uma cena bonita. Carinhosa. Tenho medo que acabe. Sinto que vai acabar. Sinto meu coração palpitar.



Imagem 70 — Estrelas que cintilam

O momento em que o filho e a mãe se divertem me lembra quando eu costumava ver desenhos animados, no domingo de manhã. E minha mãe fazia café da manhã para mim...

Como eram bons esses momentos. Eu desenhei nessa página, pensando nessa cena e imaginando a mim mesmo, nesses momentos da minha infância

Cena 5

- O filho se levanta, vai até a janela e olha para fora. Vai até a porta de seu quarto, fecha-a; pega uma lanterna no chão. Pega seu robô e diz que ele irá acompanhá-lo; os dois então entram no guarda-roupas. A mãe entra no quarto e pergunta pelo filho. Ninguém responde. Então, ela desliga a TV, apaga as luzes e sai do quarto.

- Fico muito curioso. O que será que o menino quer fazer? Será que ele está brincando? Se escondendo? Da sua mãe, talvez? O ambiente é um pouco escuro, e o menino não parece animado... Isso me causa certa estranheza, uma expectativa, antecipação. Fico imaginando o que ele fará.



Imagem 71 — Céu escuro

Cena 6

- O filho liga a lanterna dentro do guarda-roupas; apenas sua sombra pode ser vista pelo entalhe na porta do guarda-roupas.

- Tudo parece um conto de fadas; é como se eu visse uma fábula. As personagens falam pouco, e às vezes parecem não se escutar. Há uma melancolia pairando, uma estranheza. Talvez não sejam humanos, ou estejam escondendo algo muito importante.

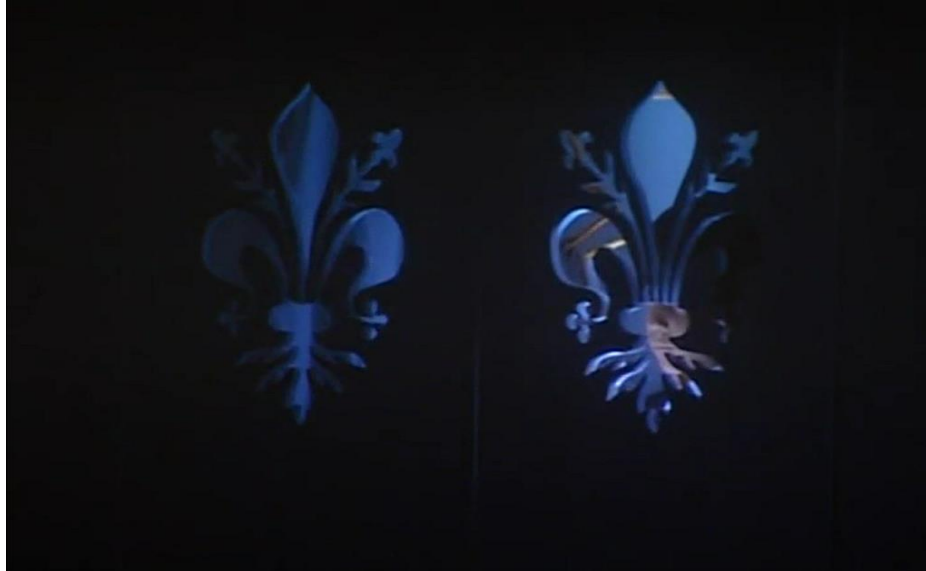


Imagem 72 — Luz interior

Cena 7

- Na sala escura, pode-se ver um robô gigante, exatamente como o brinquedo do filho, mas em grandes proporções. O robô olha para os lados, bem devagar. O filho aparece com uma lanterna na escadaria, perguntando “onde está você?”. Robô gigante vira, olha para o menino. Filho diz “Venha, venha comigo”, ao que o robô vira para frente.

- A atmosfera é misteriosa, e me causa novo estranhamento, e nova curiosidade. Estamos numa espécie de sonho ou, talvez, dentro da imaginação do menino, que procura por seu robô gigante. Ele nos olha, e parece tentar comunicar-se com o menino... Me pergunto o que significa o que testemunho. O que seria o robô gigante? Quem é essa figura misteriosa, que o filho procura? Seria realmente o robô? Ou outra pessoa? Na outra cena, a mãe é que procurava o filho. É como se eles tentassem se encontrar... um grande esconde-esconde.



Imagem 73 — Melhor Amigo

Pensando em amigo secreto, em amigo imaginário, me ocorreu essa imagem:

Venha comigo...



Imagem 74 — Sem nome (2019)

Cena 8

- Filho entra na sala, senta-se ao chão e lê uma revista. Som de carro se aproximando; um cão late, luzes de carro. O carro parece estacionar do lado de fora, desliga. Barulho de porta de carro se abrindo e fechando; o filho se levanta, vai até a janela e olha para fora. Som de porta sendo aberta. O filho, ouvindo isso, sai de cena.

- No começo, o menino parece só estar lendo uma revistinha, mas depois que o carro chega, ele fica muito ansioso. Como se talvez já esperasse que alguém fosse chegar. Talvez seja a pessoa sobre quem ele perguntou na primeira cena. Mas é estranho; ao invés dele ir encontrar a pessoa que chega, ele vai embora. Não quer vê-la. Quem será essa pessoa?



Imagem 75 — Perigo Eminente

Cena 9

- O pai entra na sala, avisa que chegou. Deixa a maleta em cima do piano. A mãe entra, se cumprimentam com um beijo. O pai retira o casaco e fala de seu dia. A mãe

- É muito estranho o menino ir embora quando o pai chega em casa, sendo que era ele quem estava perguntando se o pai viria para casa à noite. Fico desconfiado com

guarda o casaco enquanto o pai abre a maleta, retirando um documento e continua falando, parece cansado.

isso. A cena me causa desconfiança... Há algo fora do normal.

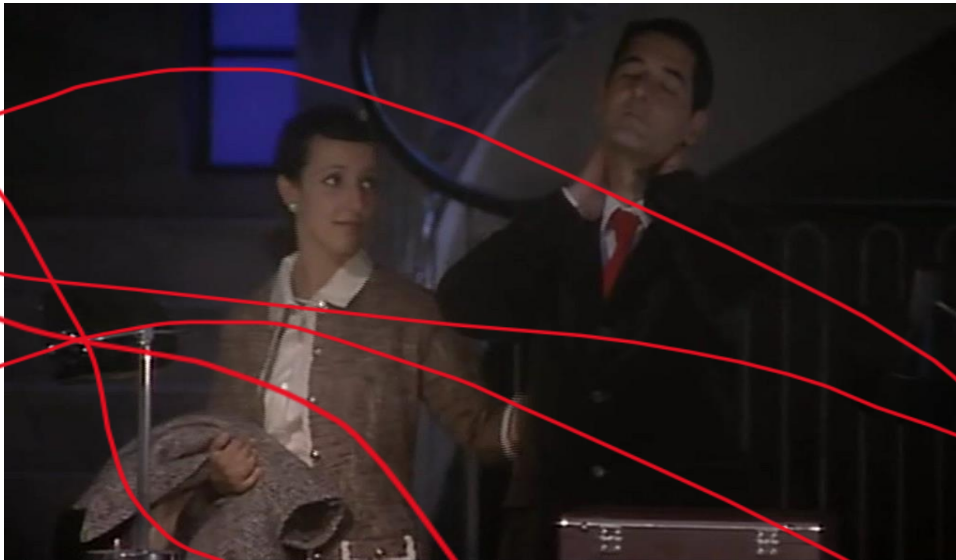


Imagem 76 — A Terceira Estrela

O pai que chega cansado usando uma gravata vermelha. Para mim essa gravata, a cor vermelha da gravata é muito forte, ao mesmo tempo atrai e aprisiona. Fico imaginando essas linhas vermelhas que aprisionam, como a esse pai, e a todos esses personagens. Decidi desenhar linhas vermelhas.

Cena 10

- A mãe serve um drink ao pai, que agradece com um beijo. O pai senta-se à mesa, os dois bebem e conversam por um tempo até que a mãe sai. O pai vai até o piano, folheia um documento e vai até o centro da sala. Nesse momento, em uma fina tela de *nylon* que separa o palco da platéia (a tela cobre toda boca de cena, como uma quarta parede), aparecem os dizeres “A

- Rapidamente, entendemos o mecanismo que se forma. As palavras mandam, e as personagens obedecem. Funciona como se víssemos a previsão do futuro, pouco antes dele acontecer. Sentimos como se as personagens estivessem presas num destino traçado pelas palavras. Pergunto a mim mesmo o porquê da escolha de chamar a família como Primeira, Segunda e Terceira

Terceira Estrela beberá novamente um pouco de whisky”. A partir deste momento, os dizeres sempre aparecerão, narrando os acontecimentos da cena, e as personagens farão exatamente como se lê.

Estrela. É muito estranho ver as personagens fazendo exatamente como as palavras ditam... É como se estivessem presos ao texto.

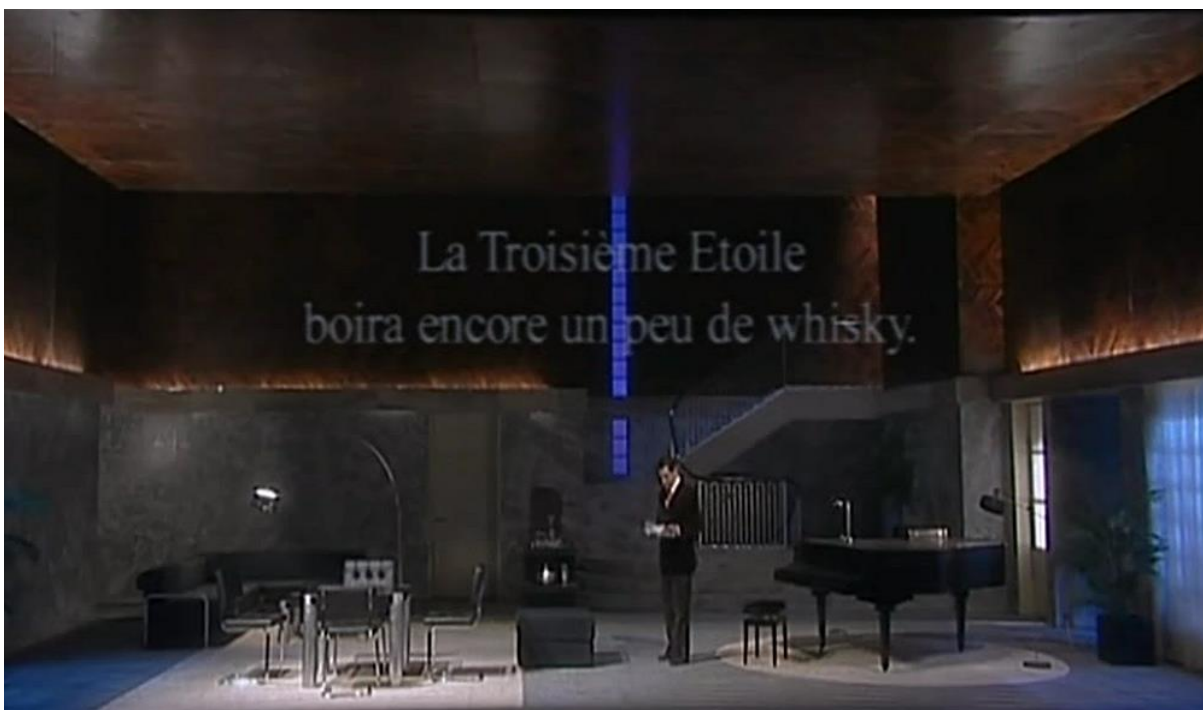


Imagem 77 — Ordem dos Anjos

Eles passam sempre a obedecer...

OBEDECEM À PALAVRA

Cena 11

- Pai senta-se ao sofá, lendo seus documentos; parece bem cansado. Retira o paletó e liga a TV. Então, vai até a porta da cozinha e pergunta se podem comer na sala esta noite. Mãe responde que não há problema; ele se senta. Pai assiste TV; a mãe entra na sala e põe a mesa enquanto conversam. Pai se senta à mesa; assistem TV juntos. Olham-se; ela sai dizendo que irá ver se o filho terminou o dever. O pai janta só; come pouco, mas logo perde a fome. Desliga a TV lentamente, demonstrando fadiga.

- O silêncio no momento das movimentações do pai é estranho... Como se houvesse um vácuo em todo o espaço. As ações dele parecem vazias, com pouco significado, como se obedecessem a um roteiro... Me sinto um pouco angustiado, mas sempre ansioso, esperando que algo aconteça... As ações sempre me parecem estranhas; é difícil explicar.



Imagem 78 — Aquilo que nos habita

Cena 12

- Repentinamente, uma das luzes da sala começa a falhar, mas o pai parece não notar. A mãe retorna, dizendo que ele não comeu quase nada. O pai responde que estava bom, mas que ele não tem fome, pois está muito cansado. A mãe pega o prato e vai sair de cena, quando o pai a chama. A mãe aproxima-se e os dois beijam-se ternamente.

- Agora, presto atenção quase que unicamente às palavras na tela, pois são elas que ditam os acontecimentos. Ainda assim, há algo difícil de explicar, de pôr em palavras. Como uma despersonalização; como se as personagens não estivessem presentes, ou como se outra coisa ocupasse a cena. Sinto uma súbita ansiedade; sinto medo do que acontecerá se as palavras anunciarem algo ruim. Mantém-se o suspense, na antecipação do pior. O que sinto seria medo ou, talvez, premonição?



Imagem 79 — Luz que falha

Vendo a cena, escrevo esse poema:

CREPÚSCULO

E nos meus rompantes de determinação indignada
e decisão absoluta

eu me prometo, ao menos, assistir ao crepúsculo.

Como que em confissão,

ou talvez oblíqua tentativa de redenção

prometo-me ficar até o fim, e assistir ao desmoronamento.

Contemplar a finitude, mais do que um ato de coragem,
também é, de certo modo, uma forma de punição auto induzida.

Como se eu tentasse me castigar pelo mal que causei.

No fundo, ainda me conto essas bobagens cristãs.

De que meu sofrimento compensasse aquilo que causei a outrem.

Mas o alívio da dor espiritual é muito sedutor.

E eu sempre fui um grande provocador.

Mas acho que meu coração se tranquiliza
quando me lembro que sempre vou te amar.

Cena 13

- Se abraçam quando, de repente,
Pai pergunta onde está seu
chapéu.

- A cada momento, fica mais evidente para mim que algo terrível vai acontecer. Não sei exatamente a causa dessa sensação. Sinto uma grande estranheza nessa hora, que cresce e me leva a pensar que não estou mais assistindo a uma "família comum". Fico me perguntando, a todo momento: o que significa isso? O que vai acontecer? Fico com muita pena dela e bastante assustado.



Imagem 80 — Beijo dos Culpados

Cena 14

- A mãe parece confusa. Ela nega, com uma expressão de medo. O pai diz que a ama; ela o abraça, mas parece assustada e desesperada; chora, implorando “Não, eu te imploro, não!”. Ele a consola.

- Por que a mãe está chorando? O que está acontecendo? O pai parece calmo, será que ele já sabe o que vai acontecer? Acho a cena estranha e triste.



Imagem 81 — Súplica

As palavras da mãe são muito tristes, ela ficam na minha mente:

Eu te imploro, não...

Por favor, eu te imploro, não...

Cena 15

- O pai pergunta onde está seu chapéu, enquanto a mãe continua a chorar. Ele diz que irá procurar sozinho e sai de cena; a mãe fica sozinha na sala, soluçando em lágrimas. O pai entra em cena com um chapéu em mãos. Ele pede para chamar o filho; a mãe sai de cena. O pai fica sozinho na sala. Anda até o piano e pega dois objetos de sua maleta. Senta-se e joga o chapéu ao chão. Parece esperar. Levanta o dedo indicador, em seguida chama a mãe e o filho. Mãe e filho entram na sala. O pai fala com o filho, que não responde. A mãe sai; o pai continua falando com o filho, sem receber nenhuma resposta. Pai mexe no chapéu ao chão com o pé; o filho está ao seu lado, imóvel.

- Acho que o filho é frio com o pai. Não responde para ele, nem o cumprimenta. Não demonstra afeto; é completamente indiferente... Fico desconfiado que há algo estranho nessa relação, algo de muito incomum. Desconfio que o pai possa ser algum tipo de tirano. Tenho medo pelo menino.



Imagem 82 — A Face do Mal

Cena 16

- O pai pega o chapéu e o coloca na cabeça.
Em letras maiúsculas, lê-se “AGORA”.

- Essa visão me faz sentir uma
antecipação muito grande... Agora o que?
Meu corpo todo vibra com ansiedade.



Imagem 83 — O quarto de cima

Cena 17

- As palavras continuam, dizendo: “O filho mostra seus desenhos ao pai. Eles riem juntos. A mãe também ri”, e logo após: “ah... ah... ah...”. O pai diz ao filho que irão para o seu quarto, como na noite anterior. Eles sobem as escadas para o quarto, saindo de cena. A sala fica vazia.

- Sou tomado por um sentimento de alerta. Algo, claramente, não está certo; alguma coisa feia está para acontecer. Por que o pai está falando desse jeito? Por que ele está usando um chapéu? Por que o menino não responde? Tudo é muito desconcertante e angustiante.



Imagem 84 — A música

Cena 18

- Os dizeres não narram mais literalmente o que ocorre na cena. As palavras falam: “A mãe coloca um disco com música alegre, filho começa a dançar e saltar com a música. Mãe e pai dançam juntos. Todos estão juntos em casa. Eles escutam a música. A música.” – Os dizeres paralisam, no meio da cena.

- Nada disso faz sentido para mim; as palavras já não narram mais o que acontece! Não há música, o filho não está dançando. Sinto um grande medo; meu coração está disparado. Meus dedos estão frios, e tudo é muito estranho. Não há ninguém na cena, mas mesmo assim sou atravessado por muitas emoções.



Imagem 85 — Terror

Nesse momento, eu me pergunto...

É possível amar e temer?

Cena 19

- No palco, é possível apenas ouvir gritos desesperados do filho, como se levasse tapas e socos. O pai ordena que ele pare, enquanto o filho chora e geme, implorando que ele pare. Há sons de suspiros e respirações ofegantes. Ocasionalmente, o pai grita com o filho, e ouvimos mais barulhos de socos e tapas. O pai ordena que ele abra a boca; o filho chora e diz que o ama. Filho se nega e grita; gritos do pai; ele xinga; A voz do filho, de repente, soa abafada. Filho, chorando, pede por favor

- Meu coração dispara. Ansiedade, nervosismo, suor frio. Ouvidos atentos a qualquer ruído. Olhos aguçados, para captar o mínimo movimento. De repente, o terror vem na forma de gritos de desespero do filho. Essa é a música. Os gritos são aterradores, horríveis. É possível apenas imaginar a cena, a violência a que o menino é submetido. Quero poder interceder; quero poder ajudar. Um sentimento de náusea me toma e um frio sobe por todo o meu corpo; sinto minha garganta fechar e meu estômago

que o pai pare. Mais sons violentos e repetidos, continuados. Respirações ofegantes, e silêncio.

embrulhar. Sinto meu coração disparar. É como se uma parte de mim estivesse lá, com o menino. Essa parte de mim também sofre com ele. A outra parte, só pode escutar de longe seus gritos.

Após essa cena, a única maneira que encontro para tentar imaginar o que ocorreu foi com esse espaço. Apenas espaço. E o horror.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

VIOLÊNCIA

Cena 20

- O pai entra em cena, descendo as escadas; está de chapéu e máscara. Ele senta-se ao piano. Tem as roupas desarrumadas e amassadas. Ofegante, retira o chapéu e a máscara. Tem o rosto com uma expressão de sofrimento. Abre o piano, olha para suas mãos. Encosta as costas das mãos nas teclas do piano.

- Sinto desesperança misturada ao nojo e desprezo... São muitos sentimentos ruins misturados. Uma revolta muito grande. O homem parece triste, mas e o menino? Ele está vivo? Fico querendo saber dele. O chapéu e a máscara só tornam a imagem do homem para mim mais estranho, mais escroto.



Imagem 86 — Melancolia

Cena 21

- Assim que as mãos do pai tocam nas teclas do piano, começa uma melodia. O elemento sonoro, antes ausente, perdurará até o final da peça.

- Acho que o pai odeia a si mesmo. Ele se odeia por fazer o que faz com o filho. Odeia o que traz dentro de si. Acho que ele sofre. Usa a máscara e o chapéu para distanciar-se de si mesmo. É uma cena triste.



Imagem 87 — Concerto profano

Penso na criança violentada pelo pai. Imagino mortes trágicas, a imagem que tenho delas. Lembro de uma pintura, embora o quadro não faça jus às crianças que sofrem violência...

Seria isso? Seria essa estranha dor, esse assombro que sinto dentro de mim, a catarse?



Imagem 88 — Recorte da pintura “*The Death of Adonis*” (1886)

Cena 22

- O filho aparece no alto da escadaria. Ele está sujo de sangue e machucado; tem as roupas rasgadas e amassadas. Ele desce as escadas e vai até o pai, que está sentado ao piano, cabisbaixo. De maneira terna e afetuosa, toma seu braço, e senta-se em seu colo. Toca o rosto do pai, murmura-lhe “não se preocupe, tudo acabou”.

- A vítima consola seu algoz! É como se o filho perdoasse o pai pela violência que sofreu. É uma cena impressionante, porque mostra uma maturidade e aceitação normalmente impossíveis para uma criança. Lembro-me de uma forma religiosa, algum tipo de perdão. Acho que a cena mostra a piedade infinita do filho, mas de uma forma distorcida. É tocante, e me emociono.

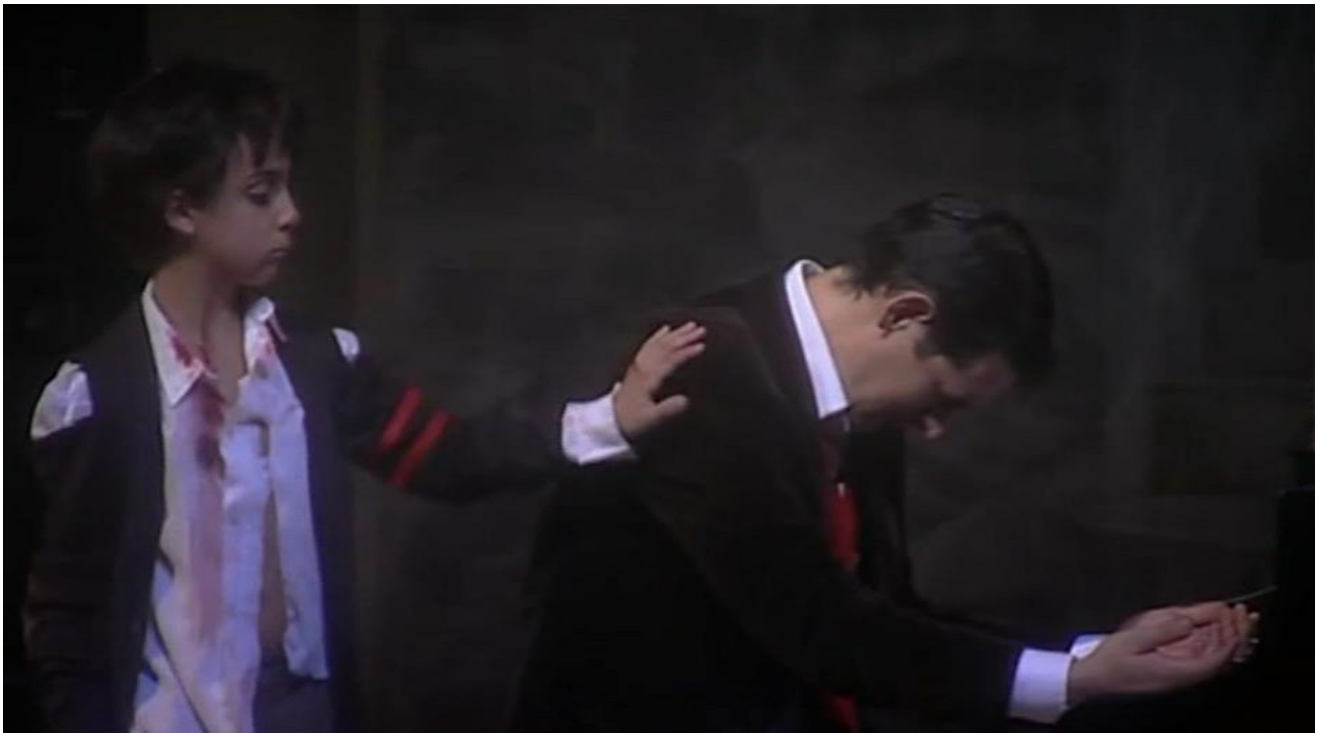


Imagem 89 — Perdão Mortificante

Cena 23

- Filho abraça o pai e diz “tudo acabou, tudo acabou”.

- A piedade do filho desperta em mim sentimentos conflitantes. Pulsa em mim fluxos contraditórios, entre perdão e culpa, justiça e clemência, terror e piedade. A estranheza da cena me provoca e causa um profundo incômodo. Sinto-me desolado, imaginando aquelas personagens aprisionadas na situação que testemunhei. Porém, a cena é muito bonita, embora também muito triste, inóspita e desoladora. Continuo pensando nessa cena por muito tempo. Esse perdão é bom? É necessário?



Imagem 90 — Piedade



Imagem 91 — Recorte e edição da pintura “Pietà” (1786)

Cena 24

- Os dizeres na tela em cena agora mostram: “A criança flutua no teto, e do alto de seu vôo anti-atômico, ela a tudo vê”. As cenas seguintes são marcadas por dizeres extraordinários, que não narram literalmente o que ocorre em cena. O filho aparece em um cenário que lembra o interior do guarda-roupas de seu quarto, olhando para o lado de fora. É possível apenas perceber sua silhueta sobre o entalhe que decora o guarda-roupas. Entretanto, o desenho do entalhe agora é muito maior.

- Sinto alívio e pesar. Percebo que tudo acabou, mas que aquilo que aconteceu, jamais mudará. O filho parece sonhar novamente. Ou imaginar seu jardim. Sinto um gosto amargo na boca.

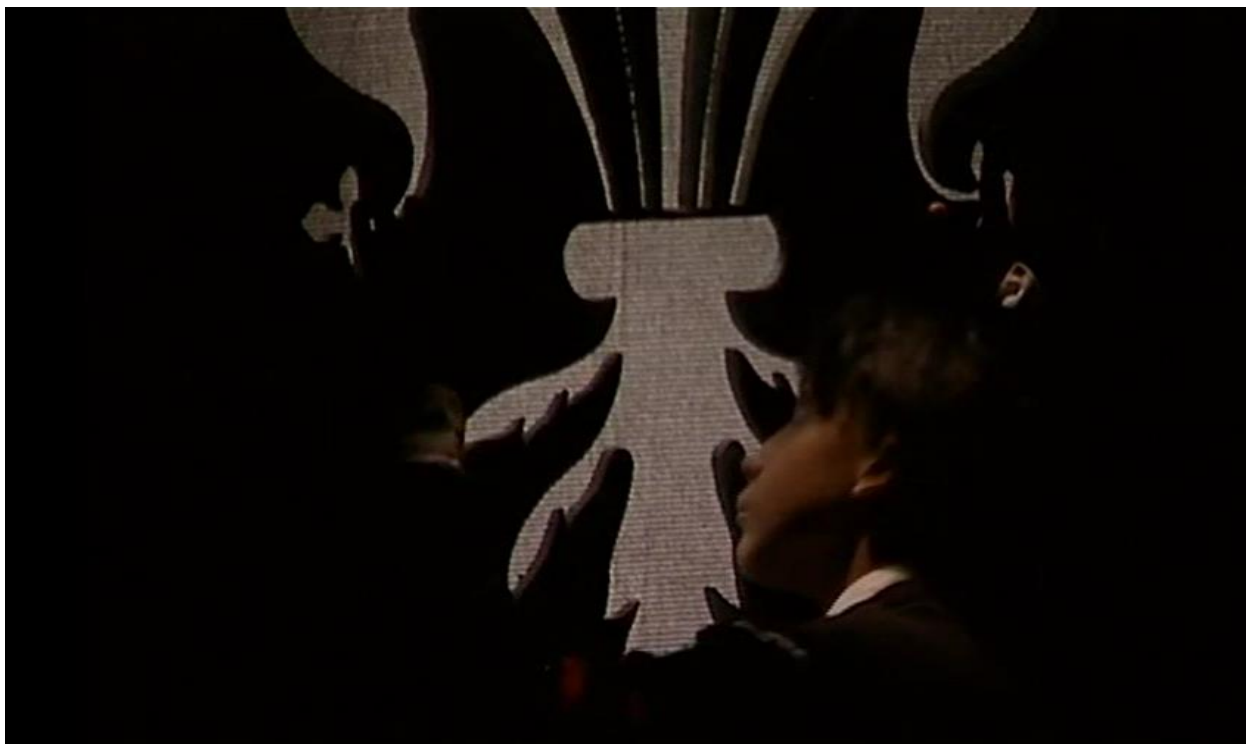


Imagem 92 — Purgação Onírica

Cena 25

- O desenho do entalhe desaparece, deixando para trás um grande círculo. O filho continua parado no escuro, olhando para o círculo, as palmas das mãos abertas, tocando-o. O círculo, completamente azul, aos poucos muda de cor e mostra imagens de vários tipos de flores e plantas. As flores passam lentamente pelo círculo, mudando de cores e formas, mas sempre muito grandes, e muito maiores que o filho que as observa.

- Tudo agora é muito confuso. Parece que estou vendo um sonho, uma miragem. A imagem daquelas flores e plantas me trás uma sensação de paz e de tranquilidade. Vejo a sombra do menino, que toca esse círculo, como alguém que observa tudo de fora. Para mim ele parece feliz assim. Solto um suspiro, acho que me sinto aliviado.



Imagem 93 — Paraíso Terreno

O gesto do menino com as mãos espalmadas sobre as imagens que passam, me lembra o filme *Persona* (1966), de Bergman:



Imagem 94 — Frame de *Persona* (1966)

Cena 26

- O círculo muda de cor constantemente. Após algum tempo, a música muda, e o piano dá lugar a sons de trovões, fogo, sirenes longínquas, estrondos que lembram gritos. As imagens se tornam pretas e brancas.

- O sentimento de ansiedade retorna. É um medo irracional, injustificável. Sei que nada está acontecendo com o menino, mas ainda assim sinto meu coração palpitar. Fico desconfiado.



Imagem 95 — Sombra no purgatório

Cena 27

- O filho observa atento às flores, plantas e imagens que passam, com as palmas das mãos tocando o círculo. Após algum tempo, a imagem dá lugar a um grande bambuzal; os bambus cobrem

- Sinto-me curioso para saber mais, ou quem é a figura que aparece. Então, vejo que é o pai, e isso me preocupa de novo. Quando o menino

o interior do círculo e param. Lentamente, os bambus começam a farfalhar e a se abrir, vemos uma figura aparecer. O pai aparece dentro do círculo, abrindo espaço entre os bambus. Ele está de chapéu e máscara. Finalmente, quando alcança a frente do círculo e o toca, o filho vê o pai, e sai de cena. O pai parece confuso; toca e examina a tela.

sai, acho que ele foi embora, com medo. Sinto raiva e medo do pai. Ele parece estar tentando ver através da tela, como se procurasse uma saída ou uma passagem. Ou mesmo uma pessoa. É como se ele quisesse escapar de um sonho... Fico consternado; sinto a boca seca.



Imagem 96 — Pesadelos e Pecados

Cena 28

- Os bambus começam a se mover novamente, e desaparecem na lateral do círculo, levando o pai com eles. Todas as flores e plantas somem. O círculo, agora, exhibe o que parece ser a Sala de

- Me sinto um pouco perdido. Parece ver uma troca de cenas, ou seria, talvez, uma troca de sonhos? O filho terá acordado? De toda forma, parece

Estar, que está vazia, turva e desfocada. Uma figura de terno e chapéu de cowboy dança no meio da sala. O círculo sobe e, aos poucos, uma imagem se revela.

que estamos vendo algo fantástico, um pouco espantoso. Fico muito curioso, e me percebo até mesmo maravilhado.



Imagem 97 — Acertar as contas

Cena 29

- A figura do pai está em cena, de terno e gravata, chapéu e descalço. Contudo, não é o mesmo ator que interpretava o pai nas cenas anteriores. Ele dança uma estranha coreografia; cai ao chão; levanta-se e continua sua dança com movimentos desordenados, descontínuos.

- Fico curioso e atônito com a nova cena. Ela parece, novamente, ser o sonho ou a imaginação de alguém. Ou, talvez, nenhuma das duas coisas? Mas, parece-me que a figura do pai está toda contorcida, sempre tentando atingir algo fora do seu alcance. Por que será que isso está acontecendo? A luz azul que cobre toda a cena é sobrenatural, e parece reforçar o aspecto de sonho.

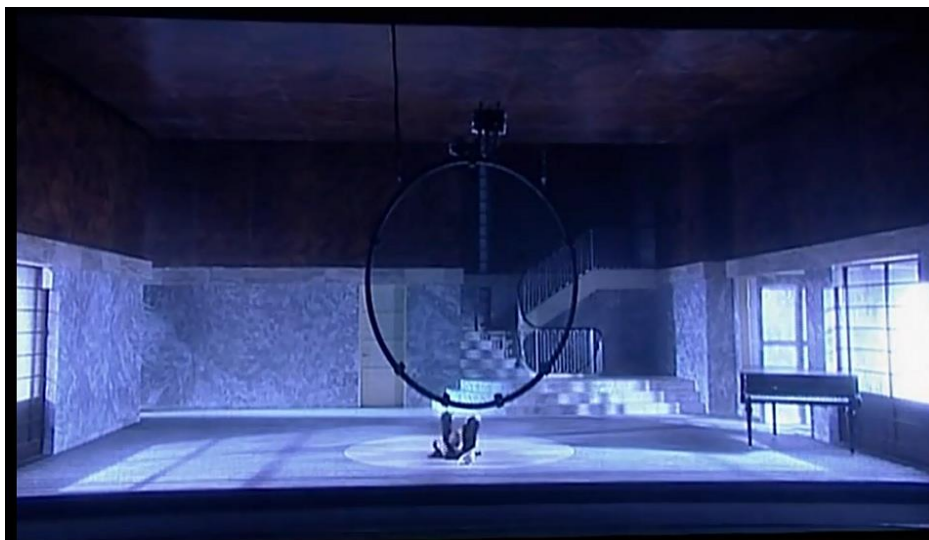


Imagem 98 — Portas do Paraíso

Cena 30

- Um novo círculo desce e pára, ao meio do palco; o círculo é transparente e está voltado ao público. A figura do filho aparece no palco. Um novo ator aparece caracterizado como filho, no entanto, agora quem o interpreta é um adulto. Ele observa a dança do outro homem.

- A cena me confunde ainda mais, e me causa estranheza. Por que o filho estaria agora já adulto? Onde estará a mãe? Por que essas coisas estão acontecendo? O filho observa o pai, que se contorce em sua estranha dança, tentando ainda alcançar o invisível. Ele parece desconfortável, parece sofrer. É estranho, um pouco angustiante.



Imagem 99 — Julgamento dos Inocentes

Ao ver a dança, escrevo essas palavras:

CONVULSÃO CONVULSÃO CONVULSÃO CONVULSÃO CONVULSÃO
 CONVULSÃO CONVULSÃO CONVULSÃO CONVULSÃO CONVULSÃO
 CONVULSÃO CONVULSÃO CONVULSÃO CONVULSÃO CONVULSÃO
 COVULSÃO CONVULSÃO CONVULSÃO
 COANCVUL CONVULSAÕSÇ CONVUSLACINA

Cena 31

- O pai continua com sua coreografia desordenada, até um momento em que se deita no chão e começa a convulsionar. O filho aproxima-se e o segura ao chão. O filho está em cima do pai. O pai levanta-se, deixando o filho no chão, de bruços. O círculo ao meio do palco agora revela pequenos pontos negros, que rodam dentro do círculo. Cambaleante em sua dança, o pai aponta e sobe as escadas, sumindo no andar de cima. O filho, de repente, parece ter uma convulsão. Tenta levantar-se, mas, mesmo de pé, ainda convulsiona. Estranhos desenhos começam a aparecer dentro do círculo; os desenhos giram e crescem.

- O filho fica em cima do pai, tentando impedir a convulsão. Mas seu olhar, assim como na versão do filho criança, não é de carinho... Parece ser de pena. Então o filho deixa de se mexer, parece desmaiado. Parece-me que o filho substitui o pai, tendo convulsões. É angustiante; me pergunto porquê ele precisa passar por aquilo. E o que seria o desenho que se forma? Estaria representando o sofrimento do menino? Ou sua passagem para o Paraíso? Solto um suspiro. Sinto-me curioso e consternado. Acho a cena misteriosa.



Imagem 100 — Pagar os Pecados

Essas imagens me lembram do mito que o pai devora os filhos... Um mito que fala sobre a violência:



Imagem 101 — Recorte da pintura “*Saturn Devouring his Son*” (1636)

Cena 32

- O filho cai e levanta atrás do círculo; seus movimentos são bruscos e descontrolados, continua sua convulsão, até a cortina abaixar. O desenho no círculo torna-se muito grande; não é mais possível ver através do círculo. Cortina abaixa e a luz se apaga. Apenas pode-se ver o círculo negro sobre um fundo branco. Nova cortina se abaixa, cobrindo o círculo.

- O círculo preto sobre o fundo branco lembra um grande olho; observo o olho enquanto ele também me observa. Entro num universo de olhares, onde algo de certa forma sinistro e assombroso espreita; sinto uma grande estranheza. Ao final da peça, estou contemplativo. Um pouco aliviado e pensativo diante de tudo que aconteceu. Fico pensando no menino, na mãe, em suas vidas. Estou impactado pela força do abuso violento que sofreram. Reflito que os sonhos e a imaginação seriam vias de escape, caminhos possíveis para que se possa existir. Retomo o terror e a piedade mostrados, e se seriam bons ou não. Penso nesse Deus, que a tudo observa no final.

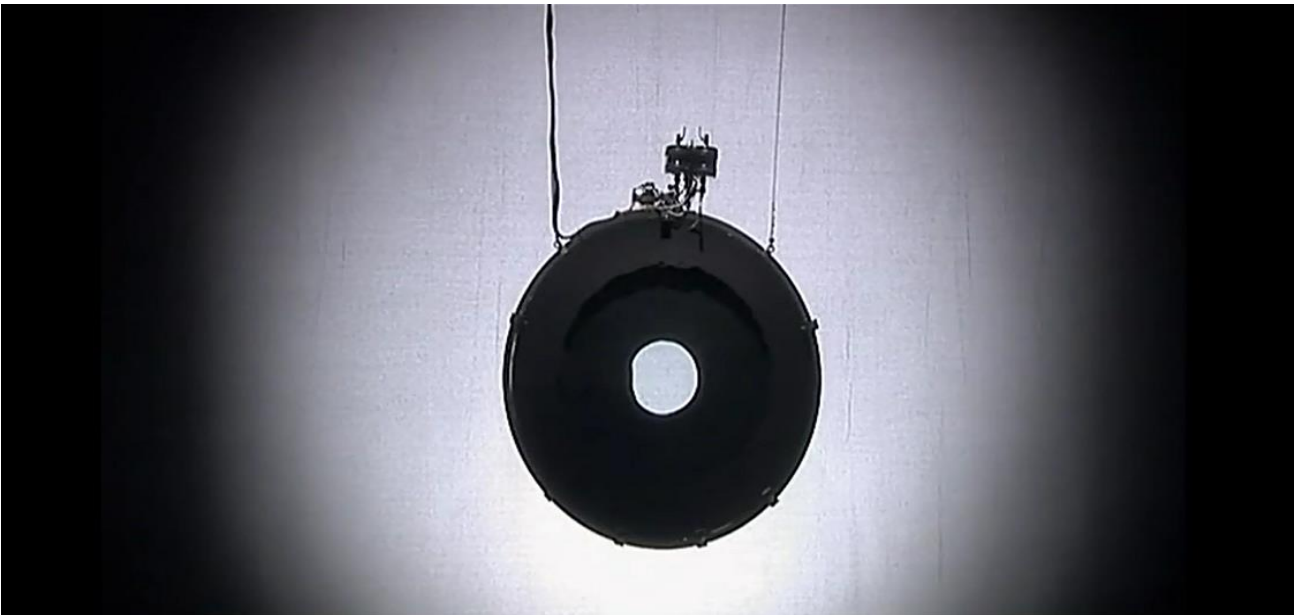


Imagem 102 — O olho de Deus

Imagino esses olhos que nos observam ao longe, nesse Deus que nos vê, nas palavras que ditam nossas ações. Me lembro daquela fotografia espacial de um olho. Acho a figura sinistra, tenebrosa. Ela nos espreita, nos assombra. É assustadora. Infinitamente a nos olhar.



Imagem 103 — Fotografia da Nebulosa de Hélix

- Fim do espetáculo.

Ficha Técnica - *Purgatorio*

Duração Estimada: 1h30

Criação: 2008

Cenografia, iluminação, figurino e direção: Romeo Castellucci

Trilha original: Scott Gibbons

Coreografia: Cindy Van Acker, Romeo Castellucci

Colaboração e Arquitetura da cenografia: Giacomo Strada

Imagens: Zapruderfilmmakergroup

Fotografia: Luca Del Pia

Escultura em cena: Istvan Zimmermann, Giovanna Amoroso

Automação técnica: Giuseppe Contini

Confecção figurino: Gabriella Battistini

Assistência figurino: Carmen Castellucci

Elenco: Irena Radmanovic (Primeira Estrela), Juri Roverato (Segunda Estrela), Davide Savorani (Terceira Estrela), Sergio Scarlatella (Terceira Estrela II), Pier Paolo Zimmermann (Segunda Estrela II)

Coordenação da construção cenográfica: Salvo Di Martina

Colaboração à concepção da iluminação técnica: Fabio Sajiz

Assistência técnica: Eugenio Resta, Giorgio Ritucci

Produção: Gilda Niasini, Benedetta Briglia, Cosetta Nicolini

“Todas as criações plásticas e automações foram realizadas e construídas no Laboratório Plastikart de Zimmermann & Amoroso com a colaboração de Giuseppe Amoroso, Damiano Bagli, Chiara Bocchini, Laura Ceroni, Lucia Cinnà, Martina Consoli, Romina Giuliani, Caterina Guia, Fabiana Mantovanelli, Giovanni Marocco, Eleonora Paparella, Elena Pescantin, Alice Siracusano, Alfredo Tassi, Patrizio Virzi, Simone Zappoli”

2.4 Análise de Paradiso: O Absurdo e o Divino

Para a análise da obra *Paradiso* (2008), da Societàs, utilizamos os mesmos parâmetros e metodologia empregados nas obras *Inferno* (2008) e *Purgatorio* (2008). *Paradiso* pode ser caracterizada como uma peça-instalação, concebida em *site specific*, na igreja de *Santo Spirito*, na cidade de Cesena, na Itália. Esse é o terceiro e último trabalho que forma a trilogia da Societàs sobre a *Divina Comédia*, de Dante.

Registro das datas em que ocorreram as análises da obra *Paradiso*:

Primeiro contato com a obra - 1ª análise: inicial - 29 de outubro de 2021, 18:07;
Segundo contato com a obra - 2ª análise: registro breve do que ocorre nas cenas - 01 de novembro de 2021, 18:44;
Terceiro contato com a obra - 3ª análise (AZUL): registro do que foi sentido e apreendidos sobre as emoções e afetações diante da obra - 05 de novembro de 2021, 19:45;
Quarto contato com a obra - 4ª análise: registro vídeo-fotográfico de momentos considerados significativos – 08 de novembro de 2021, 16:35;
Quinto contato com a obra - 5ª análise (VERMELHO): registro de percepções, em múltiplos formatos – 12 de novembro de 2021;

Análise da instalação *Paradiso* da cia Societàs Raffaello Sanzio

Parte 1

- Ao entrar na igreja, nos encontramos em um corredor completamente branco, chão, paredes e teto.

- Sinto uma grande curiosidade ao início da trajetória pela instalação, que se transforma em surpresa e estranhamento. A noite escura do lado de fora contrasta com a brancura do interior do salão. Logo sou tomado por uma ansiedade sobre o que irá acontecer.

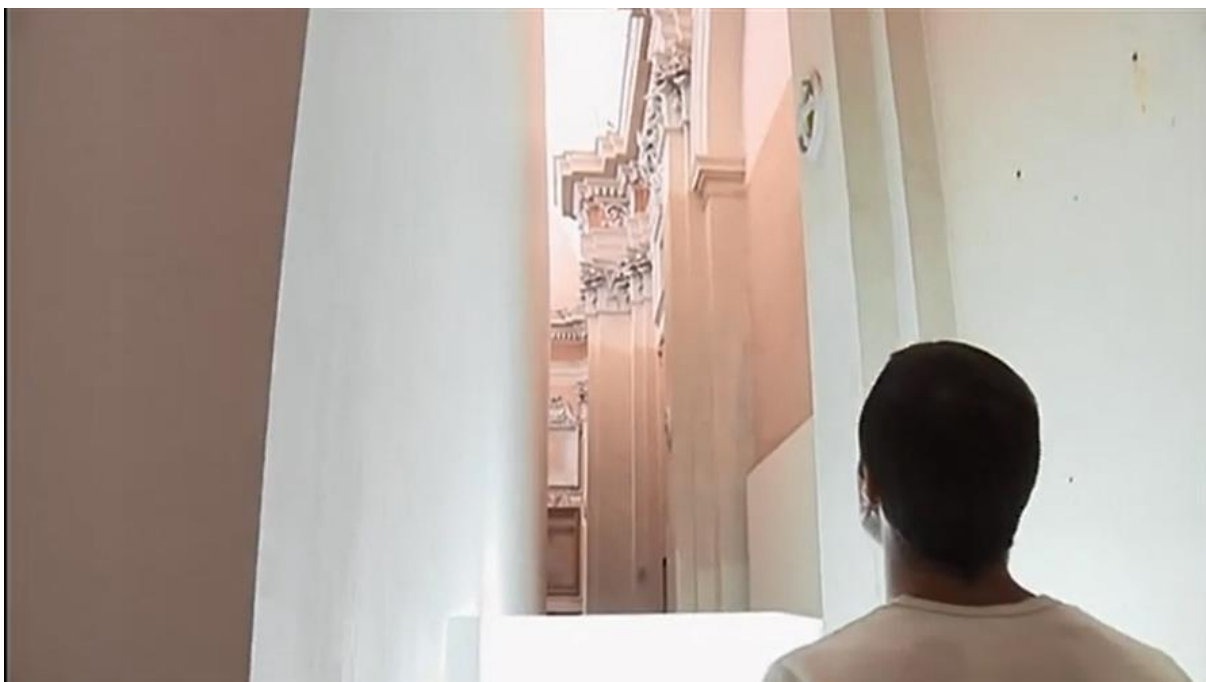


Imagem 104 — Portas de São Pedro

Fecho os olhos e tento imaginar o que é o Paraíso para mim. O que é o Paraíso, repito em silêncio? Várias imagens me vêm à cabeça. Pessoas. Momentos de felicidade, memórias. Sensações. Mas, nada disso é o Paraíso. Isso que a instalação mostra, nessa igreja, seria o Paraíso?

Parte 2

- Ao percorrermos um curto corredor, é possível ver a decoração lateral da igreja, também completamente branca. É possível ouvir um barulho de água caindo.
- O corredor completamente branco é intimidador, como nos ligasse a outro mundo, numa brancura estranha e sobrenatural. Ao mesmo tempo, há algo de pacífico, como se naquele lugar nada, nunca, mudasse. Ao ver a pequena lateral da igreja, percebo que estamos fora de algo, e que é preciso ir mais fundo. Como uma fenda na dimensão do real, esse local não deveria ser visitado.

Imagem 105 — *Sanctum Astrae*

Pensando nessa instalação, fiz essa pintura:



Imagem 106 — “Paraíso”

Parte 3

- O corredor acaba em uma pequena passagem quadrada na parede. Ao atravessar a passagem, nos localizamos em um quarto completamente branco, porém escuro. Na parede oposta existe um grande buraco negro, por onde

- Descobrindo a entrada para um quarto, fico entusiasmado. Ao adentrar, uma pequena confusão; tento entender o que está a minha frente, o que seria o grande buraco negro na parede. O barulho da água é tão forte que quase posso sentir seu frescor, mesmo pelo vídeo. O buraco é amedrontador e imóvel. Tenho medo e curiosidade. O que haveria fora

é possível entrar.

daquela brancura infinita? Mesmo com medo, continuo seguindo, para dentro da escuridão.



Imagem 107 — *Empyrean*

Água

o que vem dos céus não faz distinção.

O divino não nos distingue. Somos todos humanos,

essa é nossa condição.

Parte 4

- Ao entrar no buraco negro nos encontramos numa grande câmara, completamente preta. Água cobre o chão e cai do teto, como chuva. Na grande parede oposta existe o torso de um homem saindo

- Sou tomado por uma grande confusão. O quarto está encharcado, e cai muita água por todo o chão. É completamente escuro, mas logo percebo o torso de um homem saindo da parede, por onde também cai muita água.

de um buraco. O rosto do homem é coberto com máscara preta, água também sai pelo buraco e escorre pela parede.

Fico com medo dele, mas com muita curiosidade. O que irá fazer? É estranho esse reconhecimento; com apenas metade do corpo e o rosto coberto, ele mal parece humano. Sinto meu coração bater forte.



Imagem 108 — Amor Divino

Vendo essa cena, eu escrevo esse pequeno poema:

Imagino que não é possível chorar no paraíso, não há lágrimas.

Não é possível sangrar no paraíso, não há sangue.

Não é possível sair do paraíso, não há saída.

Só há água. Só há esse Deus terrível.

O paraíso é uma prisão.

Parte 5

- O homem na parede lentamente começa a se mexer e tenta sair do buraco. Ele geme fracamente. Após tentar se libertar várias vezes ele desiste.

- Ainda tenho medo da figura do homem, mas vê-lo se debater e tentar escapar da parede me comove um pouco. Ele geme baixinho, meio fraco, meio débil. Quero ajudá-lo; tenho vontade de fazer algo por ele; mas ainda é uma figura muito estranha, alienígena: é como se não pudesse existir, sem cabeça e sem pernas. O tronco de um homem, que tenta se libertar na escuridão molhada. Este seria o Paraíso? Tudo para mim é levemente atemorizante e angustiante. Sendo sincero, sinto temor... e piedade. Mas o que (a catarse?) nasce me faz desacreditar no Paraíso, pois é terrível. Talvez, essa seja uma verdade sobre o Deus de Castellucci.



Imagem 109 — Santíssima Trindade

Pensando nessa imagem, escrevo as palavras:

O paraíso é um lugar desabitado... Inóspito. Não é um lugar para seres humanos.

Parte 6

- Então ele se solta, voltando a ficar inerte por alguns minutos. Ao fim ele lentamente entra no buraco e desaparece.

- O homem é consumido pelo buraco negro. O buraco o suga e ele desaparece, deixando apenas um pequeno orifício, por onde ainda vaza água. Sinto uma grande angústia, um desconforto, um pesar. Gostaria de poder ajudar aquele meio corpo; queria ter conseguido salvá-lo daquele destino estranho, o de ser consumido pelo buraco. Fico me perguntando o que a cena significaria. Se aquele homem não sou eu mesmo; se são as outras pessoas, ou a humanidade, ou o próprio Deus. E que no fim de uma brancura intimidadora e quase infinita, existe apenas um remendo de corpo, aprisionado por água, no meio do escuro.



Imagem 110 — Presença de Deus

- Fim da Instalação.

Ficha Técnica - *Paradiso*

Duração Estimada: 6min

Criação: 2008

Concepção e direção: Romeo Castellucci

Com a participação especial de: Dario Boldrini e Michelangelo Miccolis

Colaboração cenográfica: Giacomo Strada

Mecanismos hidráulicos: Istvan Zimmermann e Giovanna Amoroso

Regência de palco: Federico Lepri, Giovanni Marocco e Gabriele Buonomo

Coordenação da construção cenográfica: Salvo Di Martina e Viviana Rella

CAPÍTULO III

EMOÇÕES E AFETOS DO OLHAR

Uma vez realizado o trabalho das análises e expectativa das obras teatrais, conforme proposto, cumpre agora contextualizar as peças observando a trajetória da Societàs Raffaello Sanzio, pensando em maneiras de aprofundarmos nosso olhar para o histórico da companhia. Para isso, elenco algumas perguntas para nortear um caminho a ser traçado: Como são os trabalhos que a companhia realiza e quais as questões que aportam? De que forma as temáticas e elementos plásticos se apresentam na cena, e como se dá a recepção crítica? A seguir, vamos caminhar por essas vias.

3.1 A Societàs Raffaello Sanzio

Para me auxiliar na exploração da história da companhia assim como navegar pelas suas características, temas e processos criativos, trago as autoras Naharan Dib Fracalanza (2009) e Melissa Ferreira (2014, 2016), que produziram ricos estudos sobre a trajetória dessa companhia teatral. As autoras contam como a Societàs Raffaello Sanzio foi fundada em 1981, em Cesena, na região da Emilia-Romagna, no norte da Itália, pelos pares de irmãos Romeo Castellucci e Claudia Castellucci, Chiara Guidi e Paolo Guidi. Em 1979, os membros da futura companhia (à época, eram atores do grupo teatral, Méme Perlini) assistem a uma apresentação do grupo de teatro italiano Magazzini Criminali, no espetáculo *Punto di Rottura*. Os membros da futura Societàs teriam sido muito críticos com o espetáculo que presenciaram, e se comprometeram a dedicar-se a um teatro oposto ao que assistiram (CHINZARI; RUFFINI, 2000, p. 87).

Os membros do futuro grupo já faziam teatro desde a adolescência, e então pensaram em como criar um teatro que dialogasse mais com suas próprias questões, decidindo formar seu próprio coletivo independente de teatro, cuja primeira apresentação aconteceu em um apartamento em Roma, em 1980 (FRACALANZA, 2009, p. 37). Um ano depois, foi fundada oficialmente a companhia, em Cesena, Itália, primeiramente chamada de Gruppo Espressione, mudando de nome para Esplorazineo Teatro e, finalmente, para Societàs Raffaello Sanzio, no começo dos anos 1990.

O nome da companhia, "Societàs", remete ao conceito de uma "instância comunitária", onde "uma comunidade de estranhos" se reuniria para trocar ideias, sentimentos

e sensações a respeito de suas visões artísticas, sendo essa relação entre os membros “indissolúvel e carnal” (CASTELLUCCI apud CHINZARI; RUFFINI, 2000, p. 88). "Raffaello Sanzio", por sua vez, faz referência ao pintor renascentista Rafael, e indica os interesses da companhia, que dialogam com questões a que o artista remete. O pintor é conhecido como um dos mestres do renascimento italiano e da perspectiva na pintura, inspirando um constante diálogo com a posição iconoclasta da companhia, que critica essa técnica e explora com seu teatro formas que negam o perspectivismo. Fracalanza (2009) relata a posição de Claudia Castellucci neste assunto, em suas palavras: “[...] a perspectiva é uma sujeição ao existente, ao real, e por isso vai contra o super-real, se contrapõem à solenidade. A perspectiva não é solene, ela está conectada à descrição, a crônica (*khronikós*), ela é realista.” (FRACALANZA, 2009, p. 40).

A referência a Rafael também é uma afirmação do interesse do grupo teatral nas artes visuais, uma vez que os membros da companhia tiveram parte da educação escolar voltada ao estudo das artes plásticas. Romeo Castellucci é graduado em Pintura e Cenografia e Claudia Castellucci é graduada em Pintura, ambos pela Accademia di Belle Arti di Bologna, ao passo que Chiara Guidi é graduada em História da Arte, na Universidade de Bolonha. Com Rafael, por fim, o grupo demonstra sua relação paradoxal com a visualidade, ao mesmo tempo afirmando e criando imagens, apenas para destruí-las e negar a perspectiva como princípio ordenador. Fracalanza irá dizer que “[...] por privilegiar o plano bidimensional sobre a profundidade tri-dimensional da perspectiva, a SRS problematiza as convenções da representação teatral” (FRACALANZA, 2009, p. 41), mostrando como a Societas estabelece seu teatro em um território ambíguo, que se utiliza do paradoxo entre imagem e negação, para questionar tanto a representação quanto a perspectiva. A esse respeito, Fracalanza comenta:

Desde o início declaram-se iconoclastas, mas o seu teatro, nascido sob o signo do paradoxo, produz símbolos e figuras tão complexas quanto potentes. Estes símbolos entretanto não são subjulgados (SIC) a um princípio ordenador, o qual pode ser o da representação, mas também não querem substituí-lo por um código diferente. É uma contestação da linguagem, não só da representação teatral, e nesta direção – da negação - caminham todos os signos da *mise-en scènè*, signos que não tem um significado em si, mas um significado potencial que emerge somente daquilo que o próprio Castellucci define como “uma torrente de signos que passam, ou melhor, transmigram de uma forma em outra” (FRACALANZA, 2009, p. 39).

Ao que a companhia se refere como representação, podemos entender como uma atuação de caráter mais realista, que se sustenta no diálogo e se baseia no texto e na linguagem para formar estruturas compreensíveis e lógicas para o desenvolvimento da peça, com formas geralmente ordenadas e que obedecem à estrutura dramática de ação, tempo e

espaço. Entretanto, ao valorizar outros elementos cênicos e remover a linguagem e a representação como elementos centrais de seu teatro, a companhia desloca o entendimento do acontecimento teatral para outras esferas de significação, numa tentativa de explorar os limites da experiência estética (FRACALANZA, 2009).

O grupo tem se mostrado altamente experimental desde suas primeiras criações, investindo em elementos visuais, instalações e diferentes meios para desenvolver um trabalho que explora experiências radicais sobre a imagem, o corpo e a representação (FERREIRA, 2016). A Societàs torna-se reconhecida por repensar sua relação com as questões textuais e dramáticas, na medida que dá ênfase à utilização de outros elementos cênicos para a construção de seu fazer artístico. Especialmente, o grupo afirma-se ao longo dos anos 1990 como um “teatro dos corpos”, pelo apelo a diferentes tipos físicos e corpos singulares em suas obras. Com o tempo, outros elementos passaram também a ser convocados para a construção de espetáculos, tais como animais, estruturas mecânicas, crianças e não-atores²². Nessas experiências, o objetivo passa pela desestabilização da percepção, como diz Ferreira (2014), “[...] na não fixação, na alternância da percepção entre o corpo fenomênico real e o personagem fictício representado pelo ator.” (FERREIRA, 2014, p. 136).

É no sentido de construir um fazer teatral baseado no relacionamento com a imagem, explorando a potência das criações visuais, e na tentativa de encontrar outros caminhos que escapam da forma mais tradicional de representação, que a companhia desenvolveu também um trabalho voltado ao público infantil. A *Scuola Sperimentale di Teatro Infantile*, núcleo responsável pelos trabalhos e experiências teatrais infantis da Societàs, foi proposta por Chiara Guidi, abrindo suas portas entre 1995-1997, em Cesena. Desde o princípio, manteve o caráter experimental e lúdico também presentes no núcleo adulto, mas direcionando-se a um trabalho pedagógico ligado às especificidades da infância. Tendo como base de seus encontros diferentes tipos de experiências lúdicas a serem realizadas para crianças pelos próprios membros da companhia, a estrutura de trabalho em Cesena priorizava o jogo e a ficção como pilares da experiência vivida (FERREIRA, 2016). A lógica em curso buscava escapar à racionalização da linguagem, de modo que os tipos de atividades desenvolvidas nos encontros nunca eram explicados de antemão às crianças, mas vivenciados por elas. Segundo Ferreira:

²² A Societàs frequentemente utiliza “não-atores” em suas produções, pessoas que não tiveram uma educação formal em escolas de atuação ou teatro, ou que não exercem a profissão. Isso seria uma tentativa da companhia de se afastar de uma ideia pré-estabelecida de representação e de questioná-la.

Ao entrarem no teatro, as crianças eram recebidas pelos atores, já caracterizados conforme suas personagens, e inseridas imediatamente no contexto da ficção, sem explicação ou apresentações. Os figurinos dos atores eram elaborados de acordo com cada encontro, assim como os objetos e a ambientação cênica. Conforme Guidi, seu modo de falar e agir com as crianças era sempre categórico, cada ação e palavra sua estavam inseridas dentro da lógica do argumento de cada encontro. (FERREIRA, 2014, p. 121).

A escola desenvolveu suas atividades sob este caráter experimental, voltado ao público infantil. Porém, o papel da criança está presente também nos espetáculos adultos da Societas, como no caso dos espetáculos *Sob o Conceito de Rosto no Filho de Deus* e *Purgatório*. A criança e o conceito que temos de infância são questionados nessas obras, onde a presença do infante é disposta como provocação aos modos de estar em cena. Por isso, Ferreira sintetiza o interesse da Societas a respeito da infância como uma exploração sensorial da cena e também como uma forma de investigação sobre os fundamentos estéticos do teatro. Ainda de acordo com a autora:

Essas pesquisas têm um caráter essencialmente prático e são regidas pela busca de procedimentos que possibilitem a realização de um teatro que aja diretamente em todos os sentidos da percepção, um teatro não dominado pela palavra enquanto fala ou discurso. Voz e infância relacionam-se no trabalho da companhia devido à condição do infante, que literalmente significa “o que não fala”, ou seja, “a condição de quem está fora da linguagem”. (FERREIRA, 2014, p. 126).

Durante as décadas de 1980 e 1990, a Societas dedicou-se a uma pesquisa teatral que pensava sobre o teatro em suas origens mais remotas. Essa pesquisa gerou um tipo de manifesto da companhia, que guiou suas experiências cênicas subseqüentes, em busca de “[...] inspiração no teatro pré-trágico, ou seja, um teatro anterior à palavra.” (FERREIRA, 2014, p.126). Foi a partir dessa investigação sobre as origens do teatro, remetendo a uma forma originária da teatralidade ou “infância do teatro”, que a companhia desenvolveu seu fazer artístico nos mais variados níveis de experimentação, gerando dispositivos, mecanismos e procedimentos que exploram diferentes tipos de percepções.

O interesse da Societas nas origens do teatro pode também ser observado na investigação e utilização de mitos, textos religiosos e clássicos da literatura e da dramaturgia como base para suas criações cênicas, nunca numa tentativa de recriação literal, mas como fontes de inspiração que geram novas experimentações. Ferreira (2014) considera ser um operador dessa experimentação, mais uma vez, o olhar da criança: o olhar da criança não visa criar linguagem, mas abrir espaço para a investigação de formas perceptivas que escapem da linguagem, ou que provoquem outras formas de entendimentos. De acordo com Chiara Guidi (apud FERREIRA, 2014), o dispositivo serve para despertar “[...] alguma coisa de tátil, de

olfativo, de auditivo, um olhar transferido esquizofrenicamente em outras partes do corpo, mais próximo de uma ideia de *play*, de jogo infantil, quase.” (GUIDI apud FERREIRA, 2014, p. 128).

Claudia Castellucci redigiu diversos artigos e reflexões que procuram expressar a opção do grupo por desenvolver seu trabalho teatral trazendo elementos perceptivos que fogem da hegemonia da palavra, do texto dramático e da representação, em seu sentido mais tradicional. Ela localiza essa preocupação na promoção de questionamentos em leituras abertas ao público, além de trazer essa temática em montagens cênicas.

Em todas essas plataformas empregadas pela companhia, fica expressa a preferência do grupo pelos limites da comunicação. A desconstrução da linguagem, frequente nas obras da Societàs em seus mais de quarenta anos de história, provoca uma estrutura que foge de princípios ordenadores, nutrindo-se na potência das imagens, num tipo experimental de teatro. A seguir, vamos rever tais pressupostos, na trajetória de peças, performances e leituras abertas que a companhia desenvolveu ao longo de sua história.

3.1.1 Os espetáculos e os temas-chaves

Observando os espetáculos da Societàs Raffaello Sanzio²³, é possível encontrar a recorrência de um conjunto de temas, relativos à linguagem, à violência e ao conceito de tragédia. Ao longo de sua teatrologia, um dos assuntos importantes é a relação com a tragédia grega antiga. Muitas peças da companhia, a exemplo de *Orestea* (1995), *Tragedia Endogonidia* (2002 – 2004) e *Giulio Cesare* (1997), retomam o tema da tragédia, atravessado por questões próprias da Societàs. Sempre de forma provocativa, a companhia utiliza-se de diferentes tipos de cenografia, assim como da arquitetura, de maquinarias, de projeções e da presença de animais e não-atores para dialogar com o conceito clássico de tragédia, formando imagens estarecedoras (FERREIRA, 2014).

A exploração das imagens e seus possíveis significados dá-se em um teatro feito a partir de fragmentos²⁴, onde diferentes situações são apresentadas, com imagens surpreendentes, fortes e até explícitas, em que os elementos que compõem a cena frustram as tentativas de identificar sentidos óbvios. Personagens humanos reconhecíveis podem ou não aparecer nessas situações, mas não raro a companhia utiliza-se de sangue verdadeiro ou falso

²³ Ver a lista completa no ANEXO I.

²⁴ Em geral, cenas curtas, com cerca de dez minutos de duração, e que podem ser compreendidas de forma independente.

(como no caso de *Inferno*, de 2008), animais mortos ou vivos (como em *Tragedia Endogonidia*, de 2002), próteses e maquinários (em *Purgatório*, de 2008 e *Giulio Cesare*, de 1997) e elementos escatológicos (em *Sul concetto di volto nel figlio di Dio*, 2010) para trazer a ideia do grotesco à cena.

O entendimento de grotesco do grupo passa pela Estética Filosófica, com uma vasta história de contribuições de Aristóteles, Kant, Schopenhauer, Santayana, Kayser, entre outros. O grotesco é uma categoria estética apropriada pela teoria teatral, conforme definição de Araújo e Roble (2016), mas que se constitui em um contexto artístico-filosófico. Os autores pontuam que:

No teatro, o grotesco aparece de forma definitiva na análise dos gêneros cômicos, como a farsa, o burlesco, a sátira, o tragicômico, entre outros. No entanto, ele acaba por ultrapassar os limites da comédia, como melhor trataremos adiante. O uso que se fez do grotesco, então, não nos transmite uma imagem harmoniosa da sociedade. Pelo contrário, parece desafiar a ordem, denotando um equilíbrio instável entre risível e o trágico. (ARAÚJO; ROBLE, 2016, p. 150).

No aparentemente frágil equilíbrio que o grotesco evoca, se estabelece ao mesmo tempo um estilo “[...] pleno de fantasia e bizarrice que frequentemente evoca o sonho e a loucura.” (ARAÚJO; ROBLE, 2016, p. 150). Sua presença na história da arte desafiava a estética clássica, que reconhecia ideais de beleza na harmonia e na racionalidade, que ditavam os destinos da obra artística. A arte que evoca o grotesco, segundo Araújo e Roble (2016), busca nos elementos “feios e bizarros” caminhos que se afastassem desses ideais, a fim de revelar “[...] faces ocultas do humano, não presentes na idealização positiva de si” (ARAÚJO; ROBLE, 2016, p. 150). Essa noção é interessante para pensarmos como a Societas utiliza elementos grotescos em seus trabalhos, em movimentos que assumem a evocação da tragicidade, bem como o desafio a uma “ordem” estabelecida socialmente, na exploração de “faces ocultas” do humano.

Certas situações apresentadas pela companhia se assemelham e dialogam também com rituais religiosos, tanto pelos temas apresentados (a exemplo do mito sumério, em *La Discesa di Inanna*, de 1989), quanto pela presença de imagens religiosas (vale lembrar a imagem de Jesus Cristo, em *Sul concetto di volto nel figlio di Dio*, de 2010). Ainda, são constantes as referências aos cultos e crenças antigas (como na estrutura do espetáculo *Réquiem*, de 2008, de Romeo Castellucci, e *Alla bellezza tanto antica*, de 1987).

Os elementos visuais e metafóricos usados nos fazem refletir sobre o que Castellucci chama de “tragédia contemporânea”. Como exemplo de tal exploração, podemos citar o

espetáculo *Tragedia Endogonidia*, que não seria propriamente um espetáculo, mas uma série de onze obras, realizadas pela Societas em diferentes cidades na Europa, no período de 2002 a 2004. O nome da peça faz alusão à tragédia e cria uma contradição. Crombez e Hillaert (2005), assim como Ferreira (2014), explicam o título desse conjunto de obras, em que “Tragédia” pode ser entendida como a morte do herói, destinado a sucumbir frente a um destino inexorável e pré-determinado, conhecido desde o início e, ainda sim, inevitável. “Endogonidia”, por sua vez, seria um termo emprestado da microbiologia (em português, endógeno) para identificar o desenvolvimento de uma célula dentro de outra célula, o que poderia ser entendido como uma espécie de “imortalidade” celular (CROMBEZ; HILLAERT, 2005).

A companhia teria criado o nome dessa série de obras a partir de uma contradição entre termos, visando a exploração das transformações cíclicas, ou das mortes que vigoram apenas para dar lugar a novas transformações, em um processo de contradição entre mortes e nascimentos infinitos e sequenciais. A esse respeito, Crombez e Hillaert comentam:

O título desse ciclo já é uma contradição. Ou um ‘oxímoro’, como Castellucci o chama. Ele explica o sentido das duas palavras, ‘Tragédia’ e ‘Endogonidia’, em uma entrevista que tivemos em Bruxelas. “As palavras não podem ser utilizadas juntas. ‘Tragédia’ é essencialmente uma palavra épica, que fala sobre o herói. O herói é chamado para morrer (*est appelé à mourir*). ‘Endogonidia’, ao contrário, é um termo da microbiologia. Algumas formações protozoárias têm gônadas masculinas e femininas dentro de si. Então elas não se reproduzem sexualmente, mas exclusivamente por meio da divisão. Eles são de fato pequenos seres imortais.” Então a contradição no título *Tragedia Endogonidia* está entre a morte do herói trágico de um lado e a eterna auto replicação da natureza no outro. É uma contradição entre a mortalidade do ser humano e a imortalidade das espécies, combinadas em um ciclo teatral. (HILLAERT e CROMBEZ, 2005, p. 2)²⁵.

Ferreira (2014) comenta ainda que a principal diferença entre a tragédia grega e *Tragedia Endogonidia* seria a ausência do coro, que deixa de comentar os fatos apresentados ao longo da peça. Em *Tragedia Endogonidia*, entretanto, mantém-se a estrutura em episódios, mesmo sem espaço para o coro e sem ênfase na narrativa. Com o procedimento, segundo a autora, Castellucci “desmonta” a tragédia no modelo grego, que conforme declarou o diretor, não poderia ser experimentada nos dias atuais, por dois motivos. O primeiro seria a nossa

²⁵ No original: *The title of the cycle is already a contradiction. Or an ‘oxymoron’, as Castellucci called it. He explained the meaning of the two words ‘Tragedia’ and ‘Endogonidia’ in an interview we had with him in Brussels. “The words cannot be brought together. ‘Tragedia’ is essentially an epic word, it speaks about the hero. The hero is called to die (*est appelé à mourir*). ‘Endogonidia’, on the contrary, is a term from microbiology. Certain protozoic formations have both male and female gonads inside. So they don’t reproduce sexually but exclusively by means of division. They are indeed small immortal beings.” So, the contradiction in the title *Tragedia Endogonidia* is between the death of the tragic hero on the one hand and an eternal self-replication in nature on the other. It’s a contradiction between the mortality of a human being and the immortality of the species, combined in one theatre cycle. (HILLAERT e CROMBEZ, 2005, p. 2)”.*

distância histórica e geográfica da situação original da Grécia no século V a.C. O segundo, diz respeito à tragédia como expressão de uma cultura que não pode ser recriada na atualidade, fato visível, escreve a autora, na “[...] ausência de uma língua comum e do próprio sentido de comunidade. O coro era a metáfora da sociedade, do povo, do lugar onde as pessoas viviam” (FERREIRA, 2014, p.140). À declaração de Ferreira (2014), Castellucci completa: “[...] não existe mais o coro. E talvez essa seja a característica da tragédia do futuro” (CASTELUCCI apud FERREIRA, 2014, p. 140).

Para a autora, a *Tragedia Endogonidia* não aborda um embate entre o homem e seu destino, mas do homem contra o próprio homem, numa luta que explicita aspectos inconvenientes, que a Modernidade tentou ocultar sob os ideais de progresso e bondade (FERREIRA, 2014). As cenas de *Tragedia Endogonidia*, complementa a autora, apresentam elementos temáticos e estéticos da contemporaneidade, mas sempre remetendo a um certo arcaísmo das relações, e explorando o prazer latente na dor do outro. Não obstante, Ferreira (2014) afirma inexistir moralidade no trabalho, uma vez que os papéis de bem e mal continuamente se invertem, ainda que uma determinada ética seja explorada, e de maneira individual, refletida em cada espectador/a.

Crombez e Hillaert afirmam que a Societas olha para a tragédia grega como um gênero que abarca certo modo de operação do chamado Ocidente, profundamente enraizado em nossa história, sociedade e cultura e, por isso, englobando o imaginário e a perspectiva estética. A esse respeito, Castellucci irá dizer:

Tragédia é uma estrutura capaz de abarcar todos que nasceram no Ocidente. É uma das fontes do Ocidente. Eu trabalhei muito nesse problema, mas agora eu entendo que não entendo nada. Tragédia é realmente um objeto desconhecido. É desconhecido porque está obscuro, e é obscuro porque está dentro de nós. É um cerne que pertence a todos nós. E talvez todos pertençam a esse cerne. (CASTELUCCI apud CROMBEZ; HILLAERT, 2005, p. 5, tradução nossa)²⁶.

Esse interesse da Societas em revisitar questões que tocam a tragédia relaciona-se à sua observação do passado como ruína e como amnésia provocada pela ausência, e que poderia apenas ser “instigada”. É o que observa Antonio Audino:

O que busca pôr em evidência a complexa operação da Societas é uma raiz ainda mais anterior ao trágico, alguma coisa que mergulha em um passado de tal forma

²⁶ No original: *Tragedy is a structure that is able to house everybody who is born in the West. It's one of the sources of the West. I did a lot of work on this problem, but now I understand that I understand nothing. Tragedy is really an unknown object. It is unknown because it is obscure, and it is obscure because it is within us. It's a core that belongs to everybody. And maybe everybody belongs to this core.* (Castellucci em CROMBEZ; HILLAERT, 2005, p. 5)

remoto para ser totalmente esquecido no nível intelectual ou consciente, mas que permanece bem presente no nível sensorial. O estado de medo que abrigamos em nós, por exemplo, é um dispositivo animalesco, é um instinto de defesa não regulável através da razão e vontade, reside em zonas cerebrais particulares, “subcorticais” como afirmou muitas vezes o próprio diretor. Assim, aquelas imagens carregadas de inquietude que ele nos apresenta não suscitam angústias pessoais, não movem um estado de fragilidade subjetiva, mas agregam a comunidade de espectadores em um sentido geral e coletivo de apreensão. Se poderia dizer que o trabalho desse encantador evoca e faz manifestar alguns espectros encontrados em uma estação que precede a nossa infância, colocando diante de nós um estado de “terribilidade” (AUDINO, 2007, p. 125).

Para o autor, a sensorialidade permite que se evoque estados animalescos, “subcorticais”, que dizem respeito ao estado atual, assim como diziam sobre um sentido geral do humano, muito anterior ao entendimento perpetrado pela fundação da chamada cultura Greco-ocidental. Ferreira (2014) concorda que as imagens criadas na *Tragedia Endogonia* tocam o/a espectador/a em um nível mais afastado da linguagem, provocando percepções que se manifestam sem aparente mediação da racionalidade, resultando em enigmas. Esses enigmas, lembra Audino (2007), só poderiam ser resolvidos por um saber intuitivo, que ultrapassa a voluntariedade do indivíduo, em sua perspectiva subjetiva. É nesse sentido, compreende Ferreira (2014), que a presença da criança colabora para deslocar o/a espectador/a, informando o público por sensações e emoções advindas de tempos remotos, ela resume, “[...] não se sabe ao certo se da infância, de um sonho ou de um fato esquecido” (FERREIRA, 2014, p. 141).

A violência é outro tema largamente explorado nas peças da Societas. Entretanto, a presença da criança em espetáculos com cenas violentas gera reflexões éticas, ao passo que demonstra como essa presença funciona, sobretudo, como dispositivos para causar sensações, emoções e afetos no espectador. Para Castellucci, são as chamadas “presenças objetivas”, escolhas de caráter estético que não são convocadas como elementos exóticos, mas como fatores geradores de sentido, que dialogam com os temas tratados ou o conceito da cena. Os corpos divergentes postos em cena, como de crianças, anoréxicos, velhos e obesos, seriam utilizados para evocar uma ideia múltipla de corpo, “o ser no mundo” de cada ator e atriz. Desse modo, seria o olhar do público que transformaria esse corpo em figura, em imagem potente, e não em personagem.

Essa experiência, conforme afirma Ferreira, mais uma vez não seria prioritariamente racional, mas profundamente corporificada. O/a espectador/a, observando a pluralidade, viveria, nas palavras de Castellucci, “O palco definitivo, o teatro definitivo, está essencialmente na cabeça do espectador, mas eu diria também no corpo do espectador. É uma experiência completamente física.” (CASTELUCCI apud CHEVALLIER; MÉVEL, 2007, p.

113). Seria nessa ideia de percepção e fruição corporal que a experiência através dos sentidos se daria nas cenas construídas pela Societas.

Um bom exemplo dessa noção pensada pela Societas pode ser visto pelo uso do sangue falso como mecanismo, que declara e assume a ficção para o público, no episódio de Bergen, de *Tragedia Endogonidia* (2002). Na cena, dois atores vestidos como policiais derramam um líquido vermelho no chão branco. Após isso, um homem é colocado exatamente no local onde o líquido foi derramado, e então acontece uma cena de espancamento do homem pelos dois policiais. O homem e todo o cenário ao redor são manchados pelo líquido vermelho, como se este se transformasse em sangue diante dos nossos olhos. O dispositivo é típico da estratégia da Societas, que apresenta o “sangue” no chão antes do espancamento do homem, revertendo expectativas e revelando o funcionamento dos mecanismos de percepção da cena teatral. No sangue que antecipa a ação, temos também a inevitabilidade do ato: a visão estranha e agourenta do líquido vermelho derramado em contraste com o cenário branco concretiza-se na violência encenada contra o homem, em um movimento onde a intuição é chamada a antever a percepção do acontecimento.

Outros tipos de transformação semelhantes a este exemplo podem ser observadas em *Sob o Conceito de Rosto no Filho de Deus*, e na trilogia *Divina Comédia*, analisada neste trabalho (*Inferno*, *Purgatorio* e *Paradiso*). Nesses espetáculos, as cenas são sempre transitórias, mas indicam que poderiam durar infinitamente, baseando-se em estruturas cíclicas e repetitivas. O recurso pode ser visto na cena do pai e do filho, em *Sob o Conceito de Rosto no Filho de Deus*, quando o filho limpa as fezes do pai continuamente, enquanto o pai defeca sem parar. Ou, em outra cena do mesmo espetáculo, quando as crianças passam e jogam pedras na imagem de Jesus Cristo. Sem um fim bem definido, as cenas nos dão a ideia de que prosseguiriam, indefinidamente. Já em *Purgatório*, um homem se contorce em uma sala-de-estar, enquanto seu filho tenta controlá-lo, apenas para descobrir que também não consegue parar de contorcer-se. São exemplos em que o dispositivo da repetição acaba por forjar cenas que retornam a si mesmas, em uma metamorfose que se retroalimenta, sem conduzirem a uma saída. Essa exploração dialoga com o entendimento cíclico da violência, de reprodução compulsória e auto-nutrida.

Wouter Hillaert e Thomas Crombez (2005) consideram a violência e a crueldade como elementos formadores da estética da Societas. No contexto da exploração estética, as imagens de violência e crueldade, ainda uma vez, remetem ao entendimento de Castellucci sobre a tragédia. É o diretor que resume: “A tragédia é uma forma de energia que seria humana e desumana ao mesmo tempo. Essa forma de energia não pertenceria aos deuses, mas ao

humano e ao desumano” (CASTELUCCI apud CROMBEZ; HILLAERT, 2005, p. 2). Mas, o que seria uma forma de energia “humana e desumana”? Em quais elementos no fazer teatral da Societas poderíamos observar tal energia? Para entender como esses elementos se relacionam, é preciso observar como o desenvolvimento da violência como imagem potencializadora nas peças da companhia relaciona-se à forma como é exibida, motivando leituras e sentidos.

Vimos que para formular suas imagens, a Societas utiliza elementos “desestabilizantes”, que tentam nos afastar de compreensões lógicas e racionalizantes da cena, e evocam elementos sensoriais e corporais, que remetem a uma estranheza ou ancestralidade. Crombez e Hillaert (2005) concordam que são nesses elementos que podemos encontrar o entendimento da Societas sobre as energias “desumanas”. A presença de animais em cena (cavalos, cachorros, bodes, coelhos etc.), alheios ao "espetáculo" em que estão inseridos, por exemplo, nos arranca da representação encerrada em si mesma e desafia a linguagem teatral como princípio de entendimento. Ao lado disso, o animal carrega uma força telúrica, cuja energia expressiva não é poética ou textual, mas material (CASTELLUCCI, GUIDI et al., 2007). Em *Inferno*, a primeira cena do espetáculo mostra cães treinados que atacam e mordem Romeo Castellucci, que está protegido por uma roupa especial, apenas com seu rosto à mostra. Em outra cena, um cavalo branco é tingido de vermelho, enquanto caminha e seus passos ecoam no escuro. Os animais trazem uma noção de primordialidade, como uma “aparência pré-trágica da vida”, de tal modo que as cenas, que remetem a atos de violência implícitos ou explícitos, ainda que estejam no território da ficção, causam respostas e afetações que corrompem o princípio da realidade "controlada" da cena.

A cenografia e a arquitetura dos espetáculos também podem ser entendidas como recursos para tratar a temática da violência. Os cenários concebidos pela Societas são formas arquitetônicas grandiosas e colossais: salões de mármore; a entrada de uma catedral gótica; uma grande câmara dourada etc., criam a noção de um espaço dilatado, grandiloquente e monumental (*Inferno*, de 2008, e em *Tragedia Endogonidia*, de 2002). Contudo, os cenários também evocam a ideia de um espaço remoto, desolado, em que pesa uma falta de intimidade e identidade; são, em sua maioria, vazios e “inóspitos”, transmitindo uma sensação de anonimato e aniquilamento. Nos espaços dos espetáculos, domina a noção de impessoalidade, como se o lugar pudesse abrigar qualquer pessoa, ou então de abandono, como se fosse difícil para qualquer um/a habitar tal lugar. Mesmo quando mimetizam um espaço “real”, como em *Purgatório* (2008), os elementos cênicos tendem a provocar estranheza, deslocando nosso

olhar: a luminária tem problemas elétricos; a televisão não mostra nada, mas traz narrações das ações das personagens, e assim por diante.

A linguagem também pode ser apresentada como um elemento que traduz a violência, em virtude da aparente falta de sentido da narrativa. Personagens e ações parecem desconectados de um sentido objetivo que se remeta à linguagem falada; ao invés disso, outros tipos de discursividade parecem comandar o fluxo de ações, como a música, em *Inferno e Purgatório*, ou os ruídos metálicos, em *Sob o Conceito de Rosto no Filho de Deus*.

Máquinas, próteses e aparelhos mecânicos, elementos comuns nos trabalhos da Societàs, também podem ser compreendidos como dispositivos que aprofundam a violência, deslocando o olhar do público e portando a questão do desumano em cena. Esses elementos são apresentados de modo autônomo, sem uma explicação na narrativa, e agem de forma independente, como se assumissem o papel de personagens. É o caso do robô gigante, em *Purgatório*; da máquina que atira flechas e da máquina de escrever (ambas na *Tragedia Endogonidia*): todos parecem autônomos e, de alguma forma, cientes do público: agem de forma que parecem reconhecer-se inseridos em um espetáculo teatral e, ao mesmo tempo, ativos em seu andamento. Esse fato também é observado por Crombez e Hillaert:

Em Estrasburgo essas formas inacreditáveis de intervenções são levadas aos seus extremos quando, ao final de um episódio, um tanque de verdade entra no teatro, apontando para a plateia. Não é a possibilidade de o tanque atirar que é mais ameaçador, mas o fato de que não há ninguém dirigindo-o, e isso também é o caso das outras máquinas. O indivíduo humano como um iniciador ou operador autônomo é removido do teatro de Castellucci. Todo objeto cênico técnico está mecanicamente saindo das paredes ou do teto, como se *Tragedia Endogonidia* fosse ela mesma um grande maquinário. (CROMBEZ e HILLAERT, 2005, p. 3)²⁷.

As máquinas nos espetáculos da Societàs, destacam os autores, estabelecem uma relação desafiadora com o/a espectador, com suas presenças imprevisíveis, ameaçadoras e enigmáticas. Nos espetáculos, as intenções das máquinas não são claras, e geram constante dúvida e receio. Suas presenças e corpos estranhos, que provocam o olhar do espectador e parecem avessos à palavra, servem à exploração sensorial; o que nos coloca novamente diante da noção de “tragédia contemporânea”.

²⁷ No original: *In Strasbourg these kinds of unbelievable interventions are driven to its extreme when at the end of the episode a real tank is driving into the theatre, aiming at the audience. It's not its possible shooting that is most threatening, but the fact that there's nobody operating on it, which is also the case for the other machines. The human individual as an autonomous initiator or operator is driven out from Castellucci's theatre. Every technical stageprop is mechanically coming out of the walls or down from the ceiling, as if the Tragedia Endogonidia was one big machinery itself.* (CROMBEZ e HILLAERT, 2005, p. 3).

Segundo Castellucci, a tragédia contemporânea tem estreita conexão com a exposição violenta da morte, na “[...] exibição do cadáver do herói para a pólis, o cadáver do herói é exibido para a cidade e seus habitantes. ‘Olhe, esse é o cadáver’”. (CASTELUCCI apud CROMBEZ; HILLAERT, 2005, p. 5). Central no que Castellucci define como tragédia, a imagem do cadáver, para Crombez e Hillaert (2005), constitui uma transgressão nascida não do exterior, mas do interior da sociedade, através das leis criadas pelos próprios homens (CROMBEZ; HILLAERT, 2005). Os autores associam essa definição de Castellucci à utilização do termo grego *ekkyklema*²⁸, que na tragédia grega era uma plataforma sobre rodas que adentrava a cena, para exibir personagens ou objetos; o termo passou a indicar o que quer que devesse ser visto e exibido. Entendemos então, nesse momento de exibição que constitui o entendimento da *ekkyklema*, que ocorre um tipo de transgressão, conforme apontado pelos autores, numa dimensão que alicerça a ideia de “tragédia contemporânea” de Castellucci.

A exibição do cadáver constitui um momento de choque para quem o observa, pois é necessário pensá-lo; a visão do corpo nos leva a divagar sobre a morte e o que ela significa. Quando seleciona o momento de exibição do corpo morto para definir a tragédia, Castellucci reitera seu teatro como um evento que propicia e compartilha experiências intrigantes e instigantes, através da surpresa e do estranhamento (CROMBEZ e HILLAERT, 2005). A tragédia expõe mortes incomuns, em geral violentas e em circunstâncias impressionantes; ao passo que o ato de observar o cadáver nos retira do fato mais ordinário, como costuma ser a morte por causas naturais. Nesse teatro como lócus do extraordinário, o choque e o espanto provocados pela espetacularização da morte são vias de reflexão sobre a violência e, sobretudo, sobre como ela (real ou imaginária) permeia todas as relações em nossa sociedade.

Na trilogia *Divina Comédia*, a maior parte das cenas de violência envolvem algum tipo de tortura, sacrifício ou humilhação. Em *Inferno* (2008), pessoas são continuamente estranguladas por seus pares, enquanto, mais tarde, outras se jogam do alto de uma estrutura, em um aparente suicídio. Em *Purgatório* (2008), o pai chora, desconsolado, diante do filho coberto de sangue. Em todas essas cenas, o foco reside na maneira como os atos violentos são cometidos e explicitados para o público, e não naqueles que os sofrem, nem nos que os cometem. A exibição desses atos, aparentemente despersonalizados, dizem respeito então à própria violência, com imagens, cheiros, sons e outros elementos sensoriais reconhecíveis.

²⁸ Os autores utilizam o entendimento de *ekkyklema* dado por Klaas Tindemans, nos artigos *À propos de la loi - Discussion sur la tragédie, la politique, la représentation et le crime* (2005) e *The King's Travesty: the Theatrical Gaze and the Representation of the Political and Legal Order* (1997).

Crombez e Hillaert explicam como, historicamente, foram utilizados dois modos de representação da violência em cena. O primeiro modo coloca a violência em um contexto, uma narrativa que justifica o ato violento. Durante uma cena de tortura, por exemplo, muitos diretores deixam claro uma separação moral entre os participantes, um “bom” e outro “mal”; em geral, a pessoa que é torturada sendo “boa” e o torturador, maligno. A narrativa, por exemplo, de um drama histórico, pode deixar claro que a violência foi inevitável, mas que haverá consequências para ela. De qualquer forma, afirmam os autores, a violência contida na narrativa é um mecanismo do seu funcionamento. O segundo modo de representação da violência emerge pela espetacularização, em que a presença do/a espectador/a é fundamental, ainda que “salte” para fora da narrativa. Segundo os autores, a violência praticada contra mulheres durante a Idade Média, nas execuções públicas de mulheres acusadas de bruxaria, exemplifica a espetacularização da morte, tornando o ato violento mais aceitável como parte de uma ação coletiva.

Nos exemplos da *Tragedia Endogonia* e da *Divina Comédia*, os atos violentos são repetitivos, em ciclos que se retroalimentam e se perpetuam, impedindo que os mecanismos do dramático expliquem tais atos; o que aliena a justificativa para a violência. Já os modos de exibição, estão sujeitos a questionamentos. Dessa maneira, a companhia problematiza não a imagem da violência, mas suas formas de exibição e espetacularização, que justificam e racionalizam a crueldade como elemento representacional. Castellucci irá dizer, sobre o assunto: “[...] o real problema não é a estátua, mas seu pedestal” (CROMBEZ; HILLAERT, 2005, p. 8). Isolados de seus modos de exibição habituais, podemos perceber os modos de exibição envolvidos e as estratégias que os justificam e naturalizam.

Apesar das hipóteses que o próprio diretor formula sobre a potência das imagens que emprega e seus significados, é necessário dizer que Castellucci é incerto a respeito delas. Por fim, tudo que se afirma sobre elas empalidece, frente a força que possuem. Ao trabalhar com a quebra de um sentido lógico, a Societas se desincumbe de alcançar um objetivo evidente com suas peças, para provocar a expansão da compreensão por meio dos sentidos, na busca por uma dimensão ancestral, que escape às tentativas unívocas de racionalização. Por isso, para além do debate sobre as temáticas que guiam o teatro da Societas, concluímos que sua expressão apenas se completa se observarmos a emoção e a afetação ali caracterizadas. A seguir, me dedico a explorar alguns desses elementos.

3.2 Sobre a catarse e seus entendimentos

O processo de formação sensível dos sujeitos e seu relacionamento com a arte é constituído por muitos elementos, na assimilação das linguagens, na constituição de repertório, na criação de hábitos e assim por diante (RANCIÈRE, 2009). Quando se discute a formação do/a espectador/a, a fim de socializar e democratizar o acesso às produções cênicas, por exemplo, a construção dessa sensibilidade é fomentada pelo contato com as artes, além da indução de recursos de apoio, tais como "animações culturais" conduzidas por educadores ou outros agentes que estimulam o vínculo entre a obra e quem a usufrui.

Contudo, são ações que não ensinam exatamente como fruir, mas ampliam as possibilidades de reflexão sobre o que se vê e escuta; visto que todos e todas têm a capacidade para fruir e criar arte. O teatro, do mesmo modo que outras artes, ao operar sobre as esferas do sensível e da linguagem, produz modos de apreensão, ao passo que contribui para formar uma noção do humano. Os dispositivos da cena ativam um tipo específico de sensibilidade, ao passo que outras linguagens, por meio de estratégias diversas, demonstram sua "eficácia" convocando percepções de outras naturezas.

Mas essa sensibilidade seria algo importante no mundo atual? O tipo de afeto causado pela arte teatral mantém-se necessário? Picon-Vallin (2009) nos ajuda a pensar sobre essas questões quando, ao avaliar o lugar da arte na atualidade, fortemente ameaçado pela indústria do entretenimento, a autora reafirma sua necessidade premente. Ela demarca:

Estou feliz de viver numa época em que, quase pela primeira vez no Ocidente, a arte é verdadeiramente necessária. Assiste-se a uma tal derrocada da sociedade, a uma tal crise política, que as pessoas têm uma verdadeira necessidade de comunicação [...]. Graças às artes, pode-se oferecer à sociedade aquilo que ela necessita e não pode mais encontrar pelo viés da política ou pela via econômica. (PICON-VALLIN, 2009, p. 319).

Segundo Picon-Vallin (2009), a necessidade da arte teatral amplia-se durante regimes totalitários, principalmente quando a censura institucional faz com que vozes sejam caladas. O teatro responde aos tempos, exibindo no palco os conflitos do seu momento histórico e se modificando de acordo com o ritmo perceptivo e os hábitos do público, que variam espacial e temporalmente. Assim, a necessidade da arte teatral se mantém na contemporaneidade, desde que observadas as singularidades que o contexto atual apresenta.

A primeira singularidade que a autora destaca, o desenvolvimento da indústria da comunicação, leva à apropriação progressiva dos meios culturais e da arte, os alijando de seus

objetivos e os transformando em produtos de entretenimento. Os meios instantâneos, a mundialização e a globalização dominam a atenção do grande público, opondo-se às especificidades de fenômenos culturais de diferentes regiões (PICON-VALLIN, 2009)²⁹. A segunda diferença que caracteriza o tempo histórico atual são as diversas crises que o Ocidente tem atravessado.³⁰ Tais mudanças acarretam diferenças no que tange à linguagem teatral, assim como nas esferas perceptiva, emotiva e afetiva, que se conjugam à fruição do espetáculo teatral.

Nosso estudo se interessa, justamente, pelos tipos de emoções e afetos nascidos do contato com o espetáculo teatral, tentando entender as forças em movimento no relacionamento entre obra-espectador e que tornam a fruição estética uma experiência intersubjetiva. O conceito de *catarse*, cunhado na Grécia Antiga, é uma das formas como a afetação das sensibilidades causada pela arte teatral tem sido explicada. A *catarse* foi definida como uma resultante muito particular; uma força empática que conduz ao entendimento do papel do indivíduo na sociedade pela observação da tragédia. Este sentimento ocorreria numa conexão profunda com a obra cênica, por meio da qual os indivíduos poderiam ver-se retratados e entender sua própria dor existencial. Na acepção de Aristóteles:

A tragédia é a imitação de uma acção elevada e completa, dotada de extensão, numa linguagem embelezada por formas diferentes em cada uma das suas partes, que se serve da acção e não da narração e que, por meio da compaixão (*eleos*) e do temor (*phobos*), provoca a purificação (*katharsis*) de tais paixões (ARISTÓTELES, 2008, p. 12).

O entendimento propiciado pela *catarse*, descrito por Aristóteles como acompanhado da purificação, para Balme (2014) “[...] promove e projeta (no sentido literal da palavra) formas de participação do cidadão no estado” (BALME, 2014, p. 31, tradução nossa)³¹. Não se restringe, portanto, apenas ao sentido de extremo sofrimento físico, ou ao de depuração moral, mas constitui-se na interação pública gerada no espetáculo trágico.

Diferentes entendimentos sobre a *catarse* são constantes nos debates teóricos, conforme afirma Gerd Bornheim (1994), pois atrelam-se ao entendimento histórico, social e cultural da *Poética* de Aristóteles, no que diz respeito a sua estrutura, sentido e função. Tamiris Oliveira (2013) concorda que inexistente consenso na definição técnica do termo *catarse*

²⁹ Mas, não se trata de um processo inexorável. A autora comenta como o fazer teatral jovem, por exemplo, tornou-se um modo de realização de políticas públicas concretas, num movimento de resistência.

³⁰ Hoje, consideramos que a maior delas é a Pandemia do Coronavírus. Conforme já comentado, as peças teatrais tiveram que tomar novos formatos, diante da necessidade de sobrevivência dos trabalhos e dos próprios grupos teatrais e artistas.

³¹ No original: “[...] *promoted and projected (in the literal sense of the word) forms of citizen participation in the state: “To be in an audience is above all to play the role of democratic citizen.”* (BALME, 2014, p. 31).

no horizonte dos estudos contemporâneos³², sendo notáveis as variações em prerrogativas teóricas e semânticas.³³ Este trabalho não se propõe a investigar essas diversas definições possíveis, mas sim desenhar perspectivas que auxiliem a análise realizada: observamos, então, o fenômeno da catarse como uma maneira de olhar para as emoções e afetações, uma possibilidade de interação que pode se manifestar no encontro com as obras. Tentamos observar se tal fenômeno ocorreu, não excluindo, contudo, outras formas de afetação concomitantes ou concorrentes.

Nessa perspectiva, cabe rever a noção da catarse como purgativa, efeito que envolveria dimensões estéticas e psicológicas. Em *A epiderme do pensamento: arte e educação sob o ponto de vista trágico do primeiro Nietzsche* (2007), Marcelo de Andrade Pereira considera a tragédia clássica conforme vista por Nietzsche, alicerçada em uma filosofia existencial e sensível. Oliveira (2013), comentando o texto, localiza nele experiências que questionam práticas educativas contemporâneas, em prol de “[...] uma dimensão estética do viver e do próprio pensar” (OLIVEIRA, p. 31, 2013). Nesse recorte, a catarse é compreendida como um fenômeno que se afasta de um ordenamento discursivo, contingenciado pela razão socrática, se aproximando de uma experiência baseada no acontecimento. Nas palavras do autor:

O público da tragédia euripídiana diz: - por quê? - para quê? - o que o herói trágico procura? Para Nietzsche, essas perguntas simplificam e desqualificam as representações trágicas. Ele entende isso como sendo próprio da ciência inaugurada pelo socratismo: o conhecimento que se justifica pelo ordenamento interno do discurso. No entanto, a despeito desta funcionalização resta sempre o desejo, a afecção, a contaminação, a catarse. - O que significa e para que serve? A música problematiza pelo não-figurado. O texto trágico como sendo música e palavra, concorre por sua vez para a exposição de um determinado sentimento, de uma determinada sensação que se cristaliza como obra de arte (PEREIRA, 2007, p. 6).

Pereira (2007) trata o conceito de catarse conforme interpretado por Nietzsche, numa concepção que se opõe às tragédias de Eurípides. Na visão de nietzschiana, persiste uma cisão entre a razão socrática (observadas nas tragédias euripídianas) e catarse (síntese da dialogia entre apolíneo e dionisíaco), uma vez que a experiência do vivido e do pensamento sensível (estético) não poderiam ser instrumentalizadas pela tragédia.³⁴ Pereira defende um aprendizado baseado em uma filosofia sobre a experiência do vivido, sobre o acontecimento,

³² Em sua pesquisa, a autora utiliza como parâmetro de busca o Banco de teses da CAPES, procurando o termo “catarse” em diversas áreas, tais como na educação, na literatura, na psicologia e nas artes, e observando o tratamento adotado em alguns estudos.

³³ A autora observou, ainda, que os significados para o termo catarse dificilmente são acompanhados de um aprofundamento conceitual, uma vez que os trabalhos que analisou utilizam definições pré-concebidas, ou que não exploram o termo de maneira a embasar seu entendimento.

³⁴ Ainda que faça essa sinalização, Oliveira (2013) considera o esforço de Pereira ainda tímido, no sentido de consubstanciar esse entendimento, o que dificulta a apreensão exata do sentido atribuído à catarse pelo autor.

e "naquilo mesmo que há de velado, sombrio e misterioso" (PEREIRA, 2007, p. 12), afastando-se da apresentação de conhecimentos e saberes de formas pré-concebidas, formuladas, racionalizantes. Nessa ideia, a noção de catarse englobaria "aquilo que há de mais essencial na tragédia: o paradoxo trágico que se sustenta num conflito insolúvel, que alerta para as práticas costumeiras em relação a uma realidade superior, outra." (PEREIRA, 2007 p. 6). Essa definição, que se foca na experiência para explorar realidades outras, "sombrias" do ser humano, é interessante na medida em que ecoa alguns dos elementos trazidos pela *Societas*, nos aproximando da questão na contemporaneidade. Conforme se discute sobre a *Societas*, a ocorrência do fenômeno da catarse e suas reverberações nos trabalhos cênicos da companhia expande a noção "tradicional" do fenômeno catártico, em modulações da afetação diversas, em termos políticos, estéticos e pedagógicos.

3.3 Sobre emoção, afeto e as formas do sentir

Para melhor pensarmos nos tipos de análises realizadas nos espetáculos da *Societas* assim como entender de que forma foram percorridos tais caminhos, se faz necessário explorarmos algumas conceituações pertinentes também às emoções e aos afetos. Assim como a catarse, os termos emoção e afeto também possuem diferentes entendimentos. Em *Emotion* (2021), Peta Tait concebe os termos emoção, sentimento emocional e afeto de forma interdependente, como elementos que podem se sobrepor e confluir. A autora aponta a dificuldade na definição precisa de "emoção", mostrando como o termo é utilizado com acepções diversas, em várias áreas do saber, tais como a psicologia, a filosofia, a medicina e, finalmente, o teatro. Seu sentido permanece aberto, pois depende grandemente da área em que o termo é tratado. Nas ciências exatas, por exemplo, "emoção" pode ser considerada como uma variação no índice de atividade cerebral; enquanto na sociologia "emoção", pode definir o impacto de um evento social em uma determinada comunidade.

Especialmente na filosofia, como se demonstrará, podemos encontrar um terreno fértil para a exploração do assunto da emoção, com linhas de pensamento muitas vezes contrárias e historicamente até conflitantes. O filósofo Georges Didi-Huberman (2016) questiona o entendimento sobre a emoção, seus tipos e a razão dela existir, apresentando os embates estabelecidos nesse campo do conhecimento. Partindo do entendimento aristotélico de *páthos* como aquilo que é passivo, ou a voz passiva de um verbo (DIDI-HUBERMAN, 2016), o

autor mostra como a emoção e a paixão ficaram por muito tempo associadas à ideia de passividade, de impossibilidade e até mesmo fraqueza. Nas palavras do autor:

[...] os filósofos clássicos tinham a tendência [...] a considerar a emoção como uma fraqueza, um defeito, uma impotência. De um lado, a emoção se opõe à *razão* (que, de Platão a Kant, os filósofos em geral consideram ser o que há de melhor). De outro, opõe-se à *ação* (quer dizer, à maneira voluntária e livre de conduzir a vida adulta). A emoção seria assim um *impasse*: impasse da linguagem (emocionado, ficou mudo, não consigo achar as palavras); impasse do pensamento (emocionado, perco as referências), impasse de ação (emocionado, fico de braços moles, incapaz de me mexer, como se uma serpente invisível me imobilizasse) (DIDI-HUBERMAN, 2016, p. 21).

O autor frisa como, historicamente, foi dada à emoção (e, por conseguinte, ao afeto) um valor negativo, de impossibilidade e fragilidade perante a vida: o *páthos*; Kant descreve, seria uma “doença da alma”, ameaçando a vida em si. A ideia de sentimento emocional era também associada ao mal desenvolvimento da razão e, de maneira estereotipada, frequentemente ligada às figuras de crianças, mulheres, loucos e “selvagens”. Essa noção negativa começaria a mudar em Hegel, que atribui aos seres vivos “o privilégio da dor” (sobre o termo “privilégio”, no original *Vorrecht*, onde *Vor* designa o que vem antes, e *Recht*, a noção social de direito), mas seria somente com Nietzsche que a noção de *páthos* passa a ser valorizada positivamente (DIDI-HUBERMAN, 2016, p. 23). Em seu trabalho, o filólogo e filósofo prussiano estabelece a paixão e a emoção como “fontes originais” da vida, que podem ser identificadas pelas artes e pela poesia. Didi-Huberman afirma que no redesenho que Nietzsche efetua da prática do pensamento filosófico ocidental, ele estabelece a poesia, a arte e a literatura como instrumentos de “elevação do espírito humano”, em detrimento do pensamento filosófico racionalista dogmático, fortemente estabelecido no contexto histórico e social de sua época. Didi-Huberman afirma como Nietzsche evidenciava um “[...] erro filosófico profundo – sintoma de um ponto de vista estritamente racionalista e moralizador – opor o *páthos* ao *logos*” (DIDI-HUBERMAN, 2016, p. 95).

A separação entre *páthos*/emoção e *logos*/razão, conforme apontada por Didi-Huberman no entendimento de Nietzsche, vale lembrar, é uma das marcas do sentido da emoção no pensamento ocidental. Didi-Huberman vê no pensamento nietzchiano, portanto, um ponto interessante, que nos auxilia nas proposições deste trabalho, pois é nele que a vida sensível, representada pelas artes, seriam “*descritas* em sua energia, inclusive passional, e não somente *prescritas* em seus deveres de razão e de ação” (DIDI-HUBERMAN, 2016, p. 24). Nietzsche, ao valorizar o *páthos* e legitimar seu entendimento epistemológico como área do conhecimento, estabelece um território vasto a ser explorado nas possíveis relações entre

sujeito e obra artística. A importância especial desse ponto de vista para as proposições deste trabalho seria justamente a noção de um campo autônomo para a exploração da emoção e do afeto, que se estabeleceria como área do saber e de pesquisa das relações entre sujeito e obra teatral, aqui concebidas como esferas que interseccionam os campos da filosofia, arte e história.

Didi-Huberman (2016) lembra que a oposição entre ação e paixão foi repensada por autores como Henri Bergson, que considera as emoções como gestos ativos, que se dão de dentro para fora do sujeito, resgatando o sentido de “moção” presente no termo. Nessa perspectiva, a emoção torna-se uma ação do interior para o exterior, que emana do indivíduo em direção ao mundo. Já Maurice Merleau-Ponty (2011), um leitor de Bergson, conjectura que um evento da emoção seria uma abertura efetiva, nas palavras de Didi-Huberman, “[...] um tipo de conhecimento sensível e de transformação ativa de nosso mundo” (DIDI-HUBERMAN, 2016, p. 26). Didi-Huberman destaca que daí deriva a noção da emoção como “movimento para fora de si”, na forma de um evento afetivo que nos “possui”, ao mesmo tempo que está para além de nós mesmos.

Há nessa acepção um estatuto de emoção como comunicação entre indivíduos e inter-relação, definida não apenas por posições sociais, mas também pelo contexto histórico. Para entender melhor o papel da comunicação, Didi-Huberman (2016) se volta às artes, onde observa como a imagem, representada pelas artes visuais, é responsável pela “passagem” da expressão coletiva das emoções através da história. Observando o trabalho do historiador da arte e filósofo Aby Warburg, criador do atlas *Mnemosyne*³⁵, Didi-Huberman exemplifica a função da imagem para a emoção. No atlas *Mnemosyne*, visualizamos a história das artes visuais como uma espécie de história das emoções figuradas, ou os gestos emotivos, que Warburg denomina “fórmulas patéticas” (WARBURG apud DIDI-HUBERMAN, 2012). Para ilustrar, reproduzimos uma imagem do atlas de Warburg, empregada por Didi-Huberman em seu ensaio (Figura 1):

³⁵ Aby Warburg (1866-1929) foi um historiador de arte alemão reconhecido por seus estudos sobre paganismo e misticismo na Renascença Italiana. Warburg se tornará uma figura central na Filosofia da Imagem de Didi-Huberman. O atlas completo, assim como informações sobre o autor, podem ser encontrados no Instituto Warburg em Londres. Há uma exposição permanente no museu do Instituto com a exibição do atlas, com tour virtual disponível em: <https://warburg.sas.ac.uk/virtual-tour-aby-warburg-bilderatlas-mnemosyne-exhibition-haus-der-kulturen-der-welt>. Acesso em 13/12/2021.



Imagem 111 — *Crucificação de Cristo*³⁶

Na imagem, um relevo em bronze que data do período da Renascença italiana, observamos uma mulher que arranca os próprios cabelos, diante de Jesus Cristo crucificado. Didi-Huberman (2016) analisa como a figura feminina em pé, Maria Madalena, expressa um gesto de luto que pertence à religião judaica, possível no período retratado. Ao mesmo tempo, o gesto é transformado, assim como a emoção que o acompanha, pelo modo como a mulher é exibida pelo artista. Suas vestes, quase transparentes, exibem partes do corpo, sugerindo uma conotação sensual, que o artista se permitiu retratar. A escolha insere ambivalência à figura de Maria Madalena, posto que sugere emoções distintas em coexistência: a tristeza do luto e o desejo da presença de Jesus Cristo (DIDI-HUBERMAN, 2016). Para o autor, a partir desses opostos que se contradizem no gesto presente na obra, podemos observar uma característica

³⁶ *Crucificação de Cristo*, recorte de Maria Madalena em detalhe. Bertoldo di Giovanni, relevo em bronze, 1485. Florença, Museo Nazionale del Bargello. Imagem disponível em: < <http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda/opera/85626/Bertoldo%20di%20Giovanni%2C%20Crocifission%20di%20Cristo#lg=1&slide=0> >. Acesso em 12/12/2021.

dos tais “fósseis da emoção” (ou seja, a história da representação de emoções nas obras): eles surgem não como imagens isoladas, mas em constante diálogo com seus opostos, em abertura às leituras múltiplas.

A partir desse exemplo, Didi-Huberman propõe a emoção como movimento e ação que nos atravessam. A emoção seria uma leitura do mundo, um olhar perceptivo nascido da relação entre ambiente e indivíduo que transforma o sujeito. Em suas palavras:

[...] as emoções, uma vez que são moções, movimentos, comoções, são também *transformações* daqueles e daquelas que se emocionam. Transformar-se é passar de um estado a outro: continuamos firmes na nossa ideia de que a emoção não pode ser definida como um estado de pura e simples passividade. Inclusive, é por meio das emoções que podemos, eventualmente, transformar nosso mundo, desde que, é claro, elas mesmas se transformem em pensamento e ações (DIDI-HUBERMAN, 2016, p. 38).

Por isso, Didi-Huberman entende a emoção como indicador de transformações internas e, assim, de transformação também do mundo. Na política das emoções de Didi-Huberman, a emoção provocada pela obra adere ao processo cultural da mediação da experiência, sendo uma fonte de mudança. Tal conceito de emoção nos é bastante caro, porque circunscreve-se não apenas como produto da expectativa, mas motor de mudanças no/a observador/a.

Didi-Huberman também revela as múltiplas possibilidades de leituras no pensamento por imagens, que podemos associar a uma espécie de liberdade criativa diante da obra de arte, tal e qual almejamos em nossa própria leitura das peças da Societas.

Se encontramos na filosofia instrumentos que nos ajudam a pensar na emoção em relação a imagem, esse entendimento poderia ser estendido ao teatro? Quais seriam os diferenciais, se considerarmos as textualidades presentes na cena, em comparação às imagens nas representações das artes visuais? Para tentar responder a algumas dessas questões, recorro a Peta Tait (2021), que traz algumas noções sobre o conceito de emoção nas artes da cena. Ela resume:

O processo de representar emoções de maneiras verossimilhantes tornou-se particularmente refinado no teatro realista do começo do século XX (TAIT, 2002). As artes cênicas e cinematográficas sugerem que nós copiamos as emoções ao nosso redor e em nossas dimensões sociais. As artes cênicas frequentemente apresentam as emoções com razões lógicas que se alinham, e até influenciam, perfis psicológicos amplamente aceitos, mas essas expressões emocionais podem também reforçar estereótipos. Crenças sociais sobre emoções são interpretadas através das artes

cênicas e seus estilos estéticos, e portanto, diversidade de identidades em obras inovadoras precisam ser apoiadas pela emoção. (TAIT, 2021, p. 5, tradução nossa)³⁷.

Tait (2021) destaca a função central da cena para uma espécie de "pedagogia das emoções" numa sociedade, contribuindo para a justificação e reafirmação da lógica psíquica operante, inevitavelmente atrelada aos valores sociais (incluindo os estereótipos). Adiante em seu estudo, a autora explora como é feita essa exibição da emoção em espetáculos teatrais e sob quais termos podemos compreendê-la. Tait recorda que o teatro mantém uma longa relação com as emoções, exibindo formas de representação do amor, da raiva, do pesar e do medo, que remetem a um passado histórico, desde as raízes na Grécia Antiga. Pontua como, historicamente, as emoções mostram como são observadas as interações sociais em uma comunidade, em determinado período, pelas ações das personagens (e, podemos acrescentar, pelo que outras personagens avaliam sobre o comportamento destas).

Foi a partir do séc. XVII que a palavra inglesa *emotion* foi traduzida do termo francês *émotion*, sendo mais frequentemente usada nos séculos seguintes.³⁸ A partir do séc. XIX, destaca Tait (2021), o termo “emoção” começou a substituir outras palavras, como “sensibilidade”, “sentimento” e “paixão”, que eram usadas com sentidos intercambiáveis, em definições que se assemelhavam. A autora remete a Kastan (apud TAIT, 2021), que liga os sentimentos à ideia de sensibilidade, por uma “[...] habilidade inata para experimentar rapidamente e intensamente um amplo espectro de emoções, percepções e sensações, mas especialmente um tipo de pesar prazeroso e delicado” (KASTAN apud TAIT, 2021, tradução nossa). Os termos “sentimental” e “sentimentalidade” passam, então, a significar formas não autênticas de expressão das emoções, ou mesmo o falseamento dos sentimentos, sendo usadas no teatro e na literatura a partir dos anos 1860 para descrever, de acordo com Tait (2021), “[...] crimes, assassinatos e segredos de mulheres transgressoras [...]” (TAIT, 2021, p. 7). A

³⁷ No original: *Only performance, however, repeatedly shows the ways in which the emotions are performed in society. The process of performing emotions in lifelike ways became particularly refined within early-twentieth-century realist theatre* (TAIT, 2002). *Theatrical and screen performance suggests that we copy the emotions around us in our social worlds. Performance often presents emotions with logical causes that align with, even influence, widely accepted psychological frameworks but such emotional expression may also reinforce stereotypes. Social beliefs about emotion are interpreted through performance and its aesthetic styles, and therefore identity diversity in innovative performance needs to be supported by emotion.* (TAIT, 2021, p. 5).

³⁸ No Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa (1986), a definição da palavra “emoção” é dada por três vias: “1. Ato de mover (moralmente). 2. Abalo moral; comoção. 3. Psicol. Reação intensa e breve do organismo a um lance inesperado, a qual se acompanha dum estado afetivo de conotação penosa ou agradável.” (FERREIRA, 1986, p. 634-635). Já no dicionário Michaelis On-line (2022), podemos encontrar as definições: “1 - Ação de sensibilizar(-se). 2 - Perturbação dos sentimentos; turbação. 3 - (Psicologia). Reação afetiva de grande intensidade que envolve modificação da respiração, circulação e secreções, bem como repercussões mentais de excitação ou depressão.” (MICHAELIS, 2022, s/p.). A etimologia da palavra emoção vem do termo em latim *emovere*, que significa “colocar em movimento”, “mudar”, e traz a ideia de vitalidade e movimento. (CUNHA, 2012).

autora descreve como, a partir do séc. XIX, as palavras “emotivo” e “emocional”, se referindo ao “sentimento emocional”, substituem o termo “sensibilidade”; sendo cada vez mais utilizadas nos séculos XX e XXI.

Podemos ver que as nomenclaturas dos termos para emoção sofrem alterações ao longo da história, sendo influenciadas por mudanças socioculturais no entendimento do comportamento humano. O mesmo pode ser dito do termo “afetação”, originalmente, utilizado na filosofia para descrever a vergonha, a ira e o terror. Ao longo da história, o termo se diluiu, passando a ser usado de maneira mais amena, como um sentimento emocional de “afeição” (FISHER, 2002, p. 4).

Teresa Brennan (2004) descreve que o termo “afeto” tem raiz no latim *affectus*, que pode ser entendido como “paixão” (BRENNAN, 2004, p. 23). Na língua portuguesa, segundo o Dicionário Michaelis On-line (2022) encontramos três acepções para o substantivo masculino afeto: “1 - Sentimento de afeição ou inclinação por alguém; amizade, paixão, simpatia. 2 - Ligação carinhosa em relação a alguém ou a algo; querença. 3 - Psicol. Expressão de sentimento ou emoção como, por exemplo, amizade, amor, ódio, paixão etc.”. (MICHAELIS, 2022, s/p.). Já no Novo Dicionário Aurélio (1986), encontramos as seguintes definições:

S. m. 1. Afeição, simpatia, amizade, amor: “amou-o assim como se amam as coisas belas, e o afeto de que o envolvia propagou-se em redor” (Rute Bueno, *O Livro de Auta*, p.33). 2. Sentimento, paixão. 3. Objeto de afeição: *Doía-lhe estar ausente do seu afeto*. 4. Psicol. O elemento básico da afetividade. (...) Adj. 1. Afeioado, dedicado. 2. Partidário, sectário. (FERREIRA, 1986, p. 55).

De afeto, derivam as palavras “afetação” e “afeição”, de conotações diferentes. Se “afeição” aproxima-se mais do significado de “afeto”, como a demonstração de sentimentos calorosos ou amorosos, as definições de afetação carregam um teor mais negativo, associado ao fingir ou exagerar um sentimento. No dicionário, “afetação” seria:

1 - Ato ou efeito de afetar(-se). 2 - Fingimento ou exageração de sentimento; artificialismo, simulação. 3 - Desejo de atrair admiração; vaidade. 4 - Ausência de naturalidade; solenidade. 5 - Modo artificioso de estar, falar ou proceder.” (MICHAELIS, 2022, s/p.). No Novo Dicionário Aurélio temos as definições: “[Do lat. *affectatione*.] S. f. 1. Ato ou efeito de afetar(-se). 2. Falta de naturalidade; amaneiramento. 3. Fingimento, simulação, falsidade. 4. Vaidade, presunção.” (FERREIRA, 1986, p. 55).

Nesta dissertação, adotamos os termos “afeto” e “afetação”, relativos à nossa capacidade de sermos afetados, seja por alguma coisa ou pessoa, no intuito de abranger os

diferentes modos e qualidades de sentimentos, impressões e emoções nos espetáculos da Societas. Tal uso do termo, no original “*affect*”, aparece quando Tait (2021) descreve que o conjunto afeto/afetação tem se tornado central para a análise do que é corporalmente sentido e pensado nas artes da cena. A autora define afeto, mais especificamente, como a sensação corporalmente sentida (pulsares, formigamentos, auras, pequenos movimentos involuntários e assim por diante) e a sensibilidade corporal para e com o ambiente, incluindo nessa relação a percepção que acompanha o pensamento. Desta forma, a autora distingue os entendimentos de sentimento emocional e de afeto, apontando que tal dissociação entre os termos vem sendo defendida ao longo do séc. XXI, de modo que seus significados não sejam mais permutáveis.

Interessante questionar o que na cena contemporânea, ou mesmo no olhar contemporâneo para o fenômeno cênico, tem requerido tal distinção. Tait comenta que a noção de sentimento emocional, voltada para os circuitos do sentimento individual (em geral, associado à personagem dramática), tem se mostrado restritiva para abarcar outras problemáticas, que se expandem para questões de energia, fluxos e processos fisiológicos menos dependentes da consciência. A esse respeito, ela equaciona:

Afeto em espetáculos, no entanto, se torna difícil de descrever, pois se trata de um efeito indireto do processo de pulsações corporais e processos fisiológicos. Tais sensações são imediatas, mas aparentemente breves, difíceis de serem sustentadas através do esforço consciente. Além disso, a teoria do afeto extrapola como sentimentos cercam os corpos e como eles envolvem saltos energéticos entre os corpos, a teoria do afeto argumenta que o afeto não é pessoalmente possuído. Nesse sentido ampliado, o afeto deixa de ser equiparado ao sentimento individual e pode ser resumido como referindo-se tanto à sensibilidade humana à mudança energética invisível e intangível dos corpos quanto aos fluxos e correntes não humanos. (TAIT, 2021, p. 14, tradução nossa).³⁹

Na mesma direção, Brian Massumi descreve o afeto como sensibilidade ao movimento energético, ou seja, o afeto é algo que pode ser sentido corporalmente, mesmo que se mova para além do visível. Massumi reforça a diferenciação entre os conceitos de emoção e afeto, em suas palavras: “Afeto é um fluxo impessoal antes de ser um conteúdo subjetivo” (MASSUMI, 2002, p. 16). Tait (2021) relata que o afeto teria “autonomia”, de forma a ocorrer independente do pensamento consciente, o que Massumi (2002) atribui a “[...] campos energéticos que se movem através dos corpos, para além deles, sendo expansivos e abertos ao

³⁹ No original: *Affect in performance, however, is challenging to describe as it is an indirect effect of the process of bodily pulses and physiological processes. Such sensations are immediate but seem short-lived, difficult to sustain through awareness. In addition, affect theory extrapolates on how feeling surrounds bodies, and involves energetic leaps between bodies, as it contends affect is not personally possessed. In this expanded meaning, affect is no longer equated with individual feeling and can be summarized as referring either to human sensitivity to the invisible and intangible energetic change of bodies or to nonhuman flows and currents.* (TAIT, 2021, p. 14).

invés de contidos corporalmente” (MASSUMI, 2002, p. 32, tradução nossa). Podemos entender que, de certa forma, a energia do afeto pode ser contínua e acontecer independentemente da consciência; e que envolve corpos humanos, mas não apenas estes.

Essa ideia se conecta à filosofia de Gilles Deleuze (1983, 2007) e seus comentadores⁴⁰, que conceituam aquilo que cerca e subjaz a cultura material, como fluxos e trocas energéticas, em conexão com o ambiente (MASSUMI, 2002). Com isso, a teoria do afeto se desassocia da separação histórica entre pensamento e sentimento corporal. É o que também podemos encontrar na obra de Lauren Berlant (2011), cuja ideia de afeto é oriunda da exploração de um evento que se desenvolve por meio de experiências no contexto corpo-ambiente. Tait (2021) complementa que o corpo seria uma entidade de “movimento e processo”, envolvido numa ação ontológica de transformação. Também encontramos em Lisa Blackman a explicação que o afeto se refere a uma experiência “[...] não-cognitiva, trans-subjetiva, não-consciente, não-representacional, incorpórea e imaterial” (BLACKMAN, 2012, p. 32, tradução nossa). Como esses autores parecem corroborar, a ideia de afeto assim concebida existe independentemente dos contornos da personalidade e das divagações da psicologia. Assentada nos sistemas autônomos do corpo e operada por meio do contágio, afasta-se da mesma forma das experiências individuais e do sentimento emocional.

Podemos ver na teoria do afeto, discutida por Massumi e Tait, o entendimento do afeto como energias que permeiam as interações sociais e o ambiente, vigentes inclusive em espaços virtuais. Mais uma vez, observamos a expansão das ideias de Deleuze sobre fluxos intra e extra ambientais, como afirma Tait (2021): “[...] a teoria do afeto oferece meios de pensar como o ser humano biológico estaria enredado com a matéria não humana” (TAIT, 2021, p. 16, tradução nossa). A teoria do afeto descreve, então, padrões energéticos impessoais, presentes no tecido de toda matéria orgânica, ao invés de pertencerem exclusivamente ao indivíduo.

Tait (2021), indo adiante, resume a emoção como impressões e ideias cognitivas; ao passo que relaciona o sentimento emocional às experiências sentidas fisiologicamente, e o afeto às sensibilidades corporificadas e sentidas pelo e através do meio. A dimensão temporal auxilia na diferenciação entre eles: afeto teria uma existência passageira, durando apenas segundos; resposta emocional duraria alguns poucos minutos, mas com o potencial de

⁴⁰ O interesse de Deleuze sobre o assunto está apoiado na leitura de Spinoza, para diferenciar e relacionar afeto e afecção, de forte conotação política. Perceptos e afetos, contudo, não são sentimentos, tampouco afecções, mas devires não humanos, porque não são circunscritos ao material, ou mesmo à experiência do vivido. O debate evolui, no autor, para uma abordagem da imagem no cinema, formulada à maneira de uma filosofia do binômio pensamento-afeto. Ver em: Deleuze e Guattari (1992) e em Deleuze (1983, 2007).

permanecer por horas; e as emoções (que causariam uma forte impressão) poderiam durar dias, ou até mesmo anos. Para a autora, no entanto, emoções seriam uma parte inseparável do fenômeno teatral, sejam elas transmitidas diretamente por palavras, ou por formas mais indiretas do afeto e/ou da resposta emocional, como em gestos, imagens, corpos ou a linguagem falada.

O estudo de André Gonçalves da Costa (2016) também nos orienta na análise sobre a *Societas*, deixando vislumbrar fundamentos para a metodologia experimental aqui aplicada. Para observar imagens cinematográficas, Costa investiga a “singularidade” da teoria do afeto, em alternativa à ideia de identidade (muito adotada nos estudos linguísticos e culturais). Essa parece ser uma importante pista no que tange a esta pesquisa, já que a natureza dos materiais (gravações audiovisuais) da análise de Costa (2016) são similares às que realizamos aqui, apesar das diferenças entre as linguagens do teatro e do cinema. Nas palavras de Costa:

Os afetos elaboram uma guinada na centralidade da diferença e da subjetividade para a ideia de “subjetividade sem sujeito”. “A singularidade, para além da identidade e também da diferença, promove o desfazimento da egologia”. O novo da singularidade diz respeito a um deslocamento de perspectiva sobre o mundo, diz respeito ao desprendimento de possibilidades virtuais de existência. Isso quer dizer que o sujeito, ao seguir o fluxo energético dos afetos, cria novos mundos em que possa transitar, cria para si novos modos de ser. O sentido que se confere aos termos “modos” e “mundos” diz respeito a “possibilidade não ainda vividas”, “alternativas existenciais ainda por serem experimentadas”. (COSTA, 2016, p. 34-35).

Novos meios, como o cinema, desenvolveram dinâmicas “[...] invisíveis e irrepresentáveis dos afetos” (CLOUGH apud COSTA, 2016, p. 35). O autor descreve possibilidades de afeto que conferem à experiência uma autonomia imaginativa, no sentido de abarcar “possibilidades não ainda vividas”, podendo manifestar-se corporal e espacialmente, mesmo que mediadas pela tecnologia. Mais além, circunscreve o entendimento de afeto em uma estrutura relacional entre corpo e ambiente, em que esses elementos se contaminam de forma interdependente. Segundo Costa (2016), os afetos constituem “[...] forças corporais pré-individuais que aumentam ou diminuem a capacidade de agir do corpo” (CLOUGH apud COSTA, 2016, p. 36)⁴¹. Energias que circulam entre os corpos e o ambiente, os afetos manifestam-se de maneiras variadas, como arrepios, físgadas e tensões. Composições complexas entre matéria orgânica e inorgânica, podem ser entendidos como não-cognitivos,

⁴¹ O autor aponta como, a partir dos estudos de Deleuze, seria formada a teoria dos afetos.

nos termos do autor: “[...] a expressão do afeto se torna possível somente por meio de processos de abstração formais obtidos na imagem e na narrativa” (COSTA, 2016, p. 37).⁴²

Se os afetos são definidos como energias, formadas por fluxos entre corpos e ambiente, de natureza invisível, a questão passa a ser a sua forma de representação na imagem. Isso é observado pelo autor, que defende que se considere “[...] as formas de representação desses afetos [...]”⁴³ (COSTA, 2016, p. 36). Sabemos que o problema de representação é focal neste trabalho, uma vez que as análises buscam diferentes formas de dar a ver os afetos que ocorrem nos contatos repetidos às obras da Societas.

Importante observar a relação do afeto com o corpo: o afeto não nasce diretamente do corpo, mas do encontro entre corpos. Ele surge da capacidade dos corpos agirem uns sobre os outros, nas intensidades e ressonâncias; dinâmica que, no teatro, pode envolver os corpos dos atores em cena, os daqueles que assistem a cena e, ainda, os não-humanos, tais como animais, objetos e materiais da natureza.⁴⁴ Costa irá dizer que os afetos podem ser percebidos nas imagens através dos corpos, por meio de movimentos anômalos, singularidades, estranhezas. Ele resume: “[...] a energia dos afetos circula no espaço entre os corpos, mas quando cruza esses corpos, ela os conduz a movimentos singulares que substituem as atuações dirigidas, os rostos emotivos dos atores” (COSTA, 2016, p. 38).

Esse apelo à materialidade evita que tratemos os afetos da mesma forma que fenômenos como a emoção, mais psicologizados ou transcendentais. Os afetos se afastam das emoções, cuja manifestação podemos reconhecer ou descrever com precisão. Para Massumi (2002), é justamente a questão da linguagem que estabelece uma fronteira discernível entre os conceitos: o afeto termina e a emoção começa quando passamos a nomear, assimilando semanticamente a ideia de singularidade. A emoção, ao se tornar cognitiva, entra no sistema de tradução-compreensão, se tornando consenso partilhável entre circuitos sociais. Nas palavras de Araujo (2018): “[...] talvez emoções envolvam mudanças no afeto, mas mudanças no afeto nem sempre se transformam em emoções” (ARAUJO, 2018, s/p).

⁴² Costa (2016), diante disso, é crítico em relação à expressão de emoções nas imagens, vinculando-as a fórmulas pré-concebidas e reiteradas ao modelo hollywoodiano de cinema.

⁴³ Isso não significa que seja uma questão apenas sobre a forma. Em realidade, é possível abordar o problema da representação dos afetos de maneiras múltiplas, a depender dos objetivos de determinada pesquisa, e também sobre quais parâmetros se busca entender os instrumentais adotados. Neste trabalho, escolhi uma abordagem específica, que me aproximasse de um tipo de representação visual no sentido de favorecer a observação de emoções e afetos a partir de elementos intuitivos e imaginativos.

⁴⁴ O autor inspira-se na noção espinosiana (ampliada) de corpo. Nos termos de Deleuze: “[...] se definirmos os corpos e os pensamentos como poderes de afetar e de ser afetado, muitas coisas mudam. Definiremos um animal, ou um homem, não por sua forma ou por seus órgãos e suas funções, e tampouco como sujeito: nós o definiremos pelos afetos de que ele é capaz” (DELEUZE, 2002, p. 129).

O entendimento do afeto como aquilo que é difícil de ser nomeado, ou ainda a um tipo de emoção “desconhecida”, é importante para o processo de análises aqui proposto, na medida que os espetáculos da Societas exploram linguagens e formas que suscitam percepções deslocadas e que se impõem pela imagem a ser desvendada. Segundo Deleuze, em busca de valorizar esse tipo de imaginário, “[...] o miserabilismo figurativo estaria do lado da morte, ao mesmo tempo que existe força e vitalismo na não figuração, na não narratividade e na não representação” (DELEUZE, 1981, p. 33).

Melhor estabelecidos os conceitos de afeto e emoção, assim como observadas as diferenças, associações e relações entre os termos, começam a ficar mais palpáveis os parâmetros das análises aqui apresentadas, segundo a metodologia de trabalho que adotamos para descrever as forças “inomináveis” vigentes nas obras da Societas, ou em outras palavras, para dar relevância aos afetos ali perceptíveis e tentar expressá-los em descrições compartilháveis.

CAPÍTULO IV

EU E A SOCIÉTAS: PERSPECTIVAS

4.1 A Confeção da expectativa: olhar e imaginação

Após a observação de conceituações pontuadas da literatura específica, podemos retomar os parâmetros que possibilitaram o percurso das análises, em diálogo com as resultantes ali esboçadas.

Além de serem uma estratégia de estudo, penso que as análises aqui desenvolvidas estabelecem um tipo de acesso ao processo de confecção da expectativa. A ação de sentar-se para assistir, tentando perceber as afetações e emoções que ocorrem, longe de tender a uma relação passiva diante da obra, constitui um movimento emancipatório. Nadiana Assis de Carvalho (2014) nos auxilia a explorar quais elementos dão corpo a esse movimento, nos permitindo entender a expectativa gerada.

Em seu artigo sobre a recepção criativa e a comunicação ativa, Carvalho (2014) comenta como, historicamente, os lugares da criação artística e seus sentidos ganharam especificidades. Para a autora, foi apenas a partir dos estudos sobre fenomenologia, assim como a teoria da recepção de Robert Jauss e Wolfgang Iser, que a atividade estética começou a ser entendida para além de suas esferas de produção e efeito, vista como prática comunicativa. Ela cita Merleau-Ponty, para demonstrar a capacidade da arte de alterar nossos modos de apreensão do mundo e subjetivação, posto que “[...] nos abre para aquilo que não somos” (MERLEAU-PONTY apud CARVALHO, 2014, p. 71).

Nos estudos da recepção, a autora localiza a virada do entendimento estético, que passa a compreender a arte como um “modo de criação de mundo”, que relaciona a recepção criativa e a comunicação performativa na perspectiva do jogo teatral. No entanto, para que a experiência estética se torne emancipadora, ela acrescenta, seria necessário desenvolver três instâncias relacionais entre espectador e obra teatral, a autoria participativa e conjugada, a fruição que leva ao prazer estético e a transformação ética do sujeito. Ela resume:

[...] a relação de prazer ao produzir uma obra artística ou sentir-se co-autor desta obra (*poiesis*), a relação de prazer ao experienciar uma obra de arte e adquirir novas percepções da realidade (*aesthesis*) e o prazer de purificação, liberação ou transformação dos sentimentos, que mobiliza o sujeito para novas maneiras de pensar e agir sobre o mundo (*katharsis*). Por conseguinte, a expressão no mérito do artista possui como propósito afetar as almas alheias, provocando certo prazer estético no sujeito receptor por meio da sua fruição; mas, para que esta afetação

sucedá, exige do espectador uma ação ativa, e porque não também criativa, já que o objeto artístico se revelará no ato participativo do espectador, desestabilizando a intenção do artista como um ato rígido para submetê-la também a intenção do receptor. (CARVALHO, 2014, p. 72).

A autora lembra como Jauss antecipa os elementos da *poiesis*, *aesthesis* e *katharsis* como operadores das relações estéticas. Desse modo, o ato de recepção colocaria o/a espectador/a em um lugar de participação ativa, de forma que a obra teatral só se revelaria através da perspectiva deste, o que demonstra ser a recepção um ato criativo.

Jauss já identifica como o espectador, por meio das emoções nascidas do contato com a obra, pode ser movido a criar ele mesmo tal ação artística. Identifico esse movimento em minhas análises, no Quinto Contato com a Obra (a Quinta análise), que permite o registro de percepções “poéticas”, em associações mais livres e com múltiplos formatos (como imagens, pinturas, desenhos, poemas etc.). Nesse tipo de registro, percebo a formação de um espaço propício para observar como as relações entre obra e espectador/a vão sendo construídas e reimaginadas.

Especificamente nesse tipo de registro, há um rompimento com certos limites formais de uma análise mais “estrutural”⁴⁵, mas sem perder sua conexão com a obra teatral. Essa abertura é propiciada pela proposta de criação, em que o/a espectador/a, de fato, intervém e dialoga com o espetáculo, valorizando suas próprias inferências. Assim, diferentes elementos se relacionam com aquilo que é assistido, em um movimento que provoca a interação direta, intencionada, do espectador com a obra. Nadiana Carvalho (2014) explica como a imagem no teatro tem sentido singular, e como a materialidade poética da imagem se relaciona com a imaginação. Para a autora:

O conteúdo da materialidade poética do teatro torna-se comunicativo na medida em que há afetação, ou seja, as imagens se formam pelas ações intencionais dos corpos exteriores que mobilizam ações na alma (pensamentos, idéias, memórias, sentimentos, emoções), na arte caso haja afetação essas ações tornam-se estímulos de uma produção poética; pois, a partir de então, é que as ações em afeto serão movidas pela imaginação criadora. A imaginação é o conhecimento da imagem, o que lhe confere forma, sentido e qualidade, por meio dos afetos. Enquanto a imagem é a apreensão das coisas do mundo (realidade), a imaginação é conhecimento e criação do mundo. Porquanto a imaginação se torna o substrato criativo da recepção. [...] Segundo o teórico Jacó Guinsburg, a imagem no teatro é produto da imaginação, e esta por sua vez, é uma preparação lúdica e desencadeada a partir de uma intencionalidade. (CARVALHO, 2014, p. 73).

⁴⁵ Como por exemplo uma análise semiótica, onde são observados e elencados os elementos formais e estruturais de uma obra teatral, como a cenografia, dramaturgia, iluminação, caracterização cênica etc.

Nesse sentido, toda apreensão de uma imagem no teatro gera um significado nascido do imaginário. Por isso, Carvalho (2014) conclui, a percepção estética no teatro seria já uma percepção criativa, à medida que a imaginação possibilita a criação de novas formas, visões e perspectivas. Mas, não apenas: o significado da imagem é ampliado no momento em que ela é esgotada de significados e passa a exprimir algo antes inenarrável por meio de palavras⁴⁶.

Contudo, ainda podemos questionar de quais formas a imaginação agiria em relação à obra teatral e às imagens. Sobre essa questão, Carvalho parece destacar o que fizemos nos registros da Quinta análise. Ela pontua:

Neste movimento contínuo do afluxo imaginário, o espectador seleciona o que lhe é próprio, absorve assim o que mais se aproxima da sua experiência pessoal, podendo ainda suscitar outras expectativas, completar o sentido de uma imagem, por exemplo, ou transformá-la, imprimindo outras relações. No teatro buscamos compreender e superar a realidade cotidiana, e a imaginação torna-se um caminho possível que nos permite não apenas atingir o real como também vislumbrar as coisas que podem vir a tornar realidade. (CARVALHO, 2014, p. 74).

No Quinto Contato com a Obra (Quinta análise) desse trabalho, realizamos um movimento que completaria ou transformaria o sentido da imagem, seja aumentando ou mesmo negando o que foi percebido da cena. Ainda assim, as referências trazidas como anotações “poéticas” podem, a princípio, parecer distantes, confusas ou, em última instância, até mesmo desconexas daquilo que aconteceu no espetáculo.

Tomemos como exemplo a Imagem 53 – Ferida Aberta⁴⁷, que criei a partir de uma cena no espetáculo *Inferno*, quando as personagens parecem se “degolar” em cena, fazendo um gesto no pescoço, como se cortassem as gargantas um do outro. No espetáculo, o que podemos ver é apenas o gesto da degola, mas minha imaginação me levou a imaginar uma “ferida aberta”, o sangue e a dor que o ato poderia causar na outra pessoa. Somado a isso, durante o processo das análises, ajudei a limpar e tratar do ferimento do meu namorado, que teve uma crise inflamatória aguda em sua pele. De certo, tinha tais imagens em minha mente no momento de me relacionar com a obra da Societàs.

Não apenas esse episódio pode ter influenciado e moldado minha relação com as cenas, mas muitos outros ocorridos em minha vida devem ter interferido, em variados graus. Sobre esse tipo de relação que se forma entre obra e espectador, Carvalho instrui que é parte do prazer estético que a imaginação (e, pode-se dizer, a memória) atuam, “[...] permitindo que

⁴⁶ Interessante notar como, durante o processo das análises das peças, são recorrentes os momentos em que narro a dificuldade de exprimir o que sinto e percebo, paralisado diante do desafio de *colocar em palavras* as cenas que assisto. No Quinto contato, a imaginação mostra-se um poderoso instrumento não apenas de co-criação, mas de evocação daquilo que não pôde ser posto em palavras.

⁴⁷ Imagem disponível no Índice de Imagens.

o sujeito expanda a obra em si mesmo; ou ainda, que a partir da obra, ele mesmo se expanda e se estenda na medida em que transgride suas percepções e expectativas” (CARVALHO, 2014, p. 75). A relação estética que se forma, então, seria uma atividade de coprodução da obra artística que, para Carvalho (2014), se dá através do jogo.

Voltamos, então, à trilogia de Castelvici, para aprofundarmos a expectativa como resultante do encontro entre obra e sujeito, em que o/a artista é aquele/a que dispara o “imaginário receptivo” do sujeito-espectador, compreendido desse modo como o/a autor/a do sentido poético produzido pela sua imaginação.

4.2 Como admirar o *Inferno*⁴⁸

Após as análises das peças da Trilogia, cabe destacar o que pude apreender, relacionando a temática e objetivos da Societàs às emoções e afetações por mim observadas, explorando em termos gerais as impressões e impactos causados. É interessante considerar as palavras que utilizei com mais frequência, e quais caminhos (intuitivos e imaginativos) percorri, tentando realizar leituras sobre meu entendimento, e os relacionando à própria obra.

Escrevo minha apreensão crítica de *Inferno*, desse modo, na tentativa de englobar as diferentes instâncias (emotivas, afetivas e imaginativas) vivenciadas durante o processo de expectativa. A escrita segue o formato ensaístico, que entendo ser um modo vantajoso, à medida em que me permite entremear os elementos das peças e os substratos das análises, dando relevância aos pontos que me saltaram à percepção e que, por isso, julguei mais importantes, ao lado de outros elementos reunidos ao longo do trabalho. A forma do ensaio também proporciona o registro das impressões e críticas, porém sem pretensões universalizantes ou conclusivas, mas desdobrando um diálogo com as criações, entre muitos diálogos possíveis. As apreensões desenvolvidas aqui visam testemunhar como ocorreu o processo da expectativa e os veios pelos quais se deram as construções de significado pelo espectador, nos caminhos de co-criação desenhados.

Inferno, da Societàs Raffaello Sanzio, é um espetáculo sensorial e experimental, que transita entre os territórios do terror, da violência e da desolação, a fim de explorar os limites

⁴⁸ As duas sinopses das peças, traduzidas do programa do Festival (a primeira, sobre a trilogia da Societàs a partir da *Divina Comédia*, e a segunda, sobre o espetáculo *Inferno*, em 2008), disponíveis no Anexo II, nos ajudam a pensar sobre como o espetáculo foi apresentado ao público no momento de sua estréia. Os trechos traduzidos são também pistas interessantes sobre os caminhos percorridos para a criação dos espetáculos, e como o público foi “preparado” no momento da estréia. As sinopses dos outros dois espetáculos (*Purgatorio* e *Paradiso*) seguem suas respectivas análises, já com o objetivo de fornecer algum suporte suplementar à leitura deste trabalho.

do representacional e nos colocar frente a frente com forças instintivas, que escapam à linguagem e ao pensamento lógico e ordenante.

O espetáculo inicia-se na fachada de uma grande catedral, com ruídos muito estridentes, que lembram morcegos ou vozes de muitas pessoas falando. A primeira cena declara as intenções da peça, para longe de qualquer tentativa de representação. No momento em que compartilho do risco explícito dos cachorros que atacam Castellucci, aceito ingressar no território da violência. A sequência das cenas confirma minha intuição, numa jornada em que a crueldade será explorada por meio de diferentes expedientes cênicos, de forma implícita e explícita. Um cavalo que caminha enquanto é tingido de tinta vermelha (talvez, um banho de sangue real?); pessoas que se jogam do alto, como se cometessem suicídio, crianças que parecem ser estranguladas diante dos meus olhos. As imagens são perturbadoras e, ao mesmo tempo, fascinam e atraem, como uma curiosidade mórbida.

A Societas convoca na cena símbolos reconhecíveis, em atrito com imagens e ações quase incompreensíveis. A todo momento, tenho que me lançar à decifração, encontrando significados, na esperança de que, se os entender, possa suportar o peso que me atinge, justificado no "sentido" da experiência como um todo. Tais símbolos são iscas, ou pistas sobre algo a se descobrir sobre a peça, uma mensagem secreta para aqueles que aceitarem o desafio da esfinge: conseguir decifrá-la, ou ser por ela devorado. Reflito sobre o significado da pele de cachorro, que aparece ao longo do espetáculo, vestida por vários personagens. A animalidade, que subjaz à nossa pretensa humanidade? Qual o significado da bola de basquete, passada de mão em mão? Uma arma, um jogo... a síntese da própria cultura? A banalidade do mal? Porquê das obras de Andy Warhol, ou do fotógrafo, evocado no fim da peça? O que pode a arte, diante da finitude, da fatalidade, e da dureza do espírito humano? Tento relacionar de alguma forma os símbolos com outros elementos da própria peça; me remeto ao Inferno, de Dante Alighieri, mas me frustro: é inútil decifrar esses elementos de forma racional, porque estamos no território da exploração e da evocação. São os elementos mesmos, imersos naquela atmosfera densa, sombria e violenta, que *são* o Inferno, e não apenas *contam* o Inferno.

Inferno é aterrorizante, com cenas que causam aflição, expectativa e medo. Ao assistir o espetáculo, senti medo e frio; era como se, a todo momento, algo terrível estivesse prestes a acontecer, muito embora eu nunca pudesse pontuar exatamente o que viria. Esse medo sem objeto conduz ao terror; no entanto, havia também uma estranha beleza, justaposta à aflição, diluída em eventuais cenas do espetáculo que me tocavam sutilmente, com admiração, suscitando uma calma revigorante. Respiros que me permitiram ir adiante. Quando o tecido

branco foi estendido sobre o público, me senti muito tocado, com a simples evocação da leveza e grandiosidade do pano tapando a visão total do palco. Ou ainda, quando o piano foi incendiado, movido pela sensação voraz e fascinante do fogo que crepitava, enquanto as cordas do piano estouravam, foi quase como se pudesse sentir o calor das chamas. Foram cenas que me deixaram comovido, causando um movimento profundo, que se somou à contemplação.

Ao observar as imagens que produzi a partir do espetáculo, na forma de poemas e breves textos narrativos, vi como muitas cenas do espetáculo foram ressignificadas por mim. Esta "tradução" para mim mesmo, entretanto, adquiria aspecto mais ameno, e um tanto mais dramático, em relação à contundência do que acontecia em cena. As palavras buscaram descrever as situações provocadas em cena, mas ainda assim não foram suficientes para explicar o que senti.

Uma das imagens⁴⁹ que trouxe parece ser interessante para a compreensão de *Inferno*, do romance *The Secret History* (2004), de Donna Tartt. Em uma passagem do livro, em que duas personagens conversam, uma delas inquiri: “E o que é o belo?”. A outra responde, de chofre: “- Terror”, e a seguir, completa: “O belo é terror, o que quer que chamamos de belo, nós trememos em sua presença.” (TARTT, 2004, p. 40, tradução nossa)⁵⁰. Essa definição resume como fui afetado pelo espetáculo *Inferno*, da Societas: constantemente, a cena constrói imagens poderosas, surpreendentes e terríveis, que causam fascínio e medo. São forças que, despertadas, repelem, intrigam e atraem. Assim como as personagens do livro de Tartt, encontro ali a beleza, terrível, assombrosa e violenta.

Inferno traz a perspectiva da beleza na morte e, por isso mesmo, sou convocado a pensar sobre os limites das duas experiências, do destino e da obra humana. Traçando um paralelo com a imagem para Didi-Huberman, sou seduzido pelo desafio de (dar a) entender o afeto que se desdobra nas formas evocadas pelo olhar. Em suas contradições, as imagens saltam da própria superfície para falar, ao fim e a cabo, da história da representação visual: aqui, o/a artista fez suas escolhas, abrindo um mergulho estranho nas "temporalidades contraditórias" daquele gesto que capturou. Conforme propõe Didi-Huberman em sua filosofia da imagem, nas cenas do espetáculo *Inferno* sou levado a observar dois grandes movimentos. Um, agenciado pelos elementos sensoriais (sons altos e muito fortes, imagens de sangue, abandono e sofrimento), que evoca o perigo iminente de existir, num corpo

⁴⁹ Imagem 58, disponível no Índice de Imagens.

⁵⁰ No original: "It's a very Greek idea, and a very profound one. Beauty is terror. Whatever we call beautiful, we quiver before it. And what could be more terrifying and beautiful, to souls like the Greeks or our own, than to lose control completely?" (TARTT, 2004, p.40).

terrivelmente perecível. Outro, que suscita admiração pela raridade da forma, numa cena que conjuga harmonia, eloquência e inevitabilidade, impressionantemente “poética”, como as chamas de um piano incendiado, a perfeição do corpo do alpinista em luta com a arquitetura monumental de uma igreja, ou os gestos de amorosidade e súplica trocados entre as personagens. Esses elementos, tão distintos, criam uma ambivalência nas cenas; a presença de emoções conflitantes coexistindo nas mesmas imagens causam o tensionamento de extremos, em situações que ativam os sentidos e causam respostas instintivas igualmente fortes.

Ao final da peça, televisores mostrando a palavra “ÉTOILE” (estrela, em francês) caem do alto da catedral. Ao mesmo tempo, um ator caracterizado como Andy Warhol se joga de cima de um carro, num salto suicida. Após a última televisão cair, lemos a palavra “TOI” (em francês, você) numa das telas, e termina o espetáculo. Essa cena derradeira, triste e bonita, me remeteu às estrelas cadentes, para quem lançamos nossos desejos mais secretos, na esperança de vê-los realizados. A mesma imagem, porém, me conduziu à dor dos artistas suicidas, por quem lamentamos, envolvidos por suas mortes espetaculares. Tão talentosos, tão desmedidos. Talvez, mesmo do inferno, verão/veremos o céu estrelado?

De alguma forma, após conhecer o *Inferno*, pela Societas, identifico mudanças em relação ao meu corpo e à minha noção sobre o medo. Francamente, sinto que não tenho mais tanto medo de sangrar. A visão do sangue, poder imaginá-lo e experimentá-lo, se tornaram mais naturais em mim. Se ainda temo a violência, a vejo agora como parte da vida, ou mesmo *necessária* à vida. É uma conclusão que excede um entendimento lógico e racional sobre a natureza dos atos violentos, mas que foi criado pela força das imagens do espetáculo. O medo, antes estranho, alienígena, agora mora em mim muito profundamente. Também, não tenho mais tanta aversão à dor. São constatações que me assombram, porque me colocam em conexão com instintos que não sei descrever.

Essas mudanças sutis, que talvez não cheguem a causar alterações explícitas em meu cotidiano, têm potencialidade e significância para este estudo. São efeitos que, se não correspondem ao que imaginávamos sobre o fenômeno catártico, a partir das referências teóricas estudadas, não parecem insignificantes. Permanece em mim um gosto, no fundo da garganta. Várias imagens restam como que “impressas” em mim; não pude “superá-las” ainda, e elas são agora como faróis: outros espetáculos serão vistos à luz do que observei com a Societas.

4.3 Como decifrar o/a espectador/a em *Purgatorio*⁵¹

Purgatorio, da Societas Raffaello Sanzio, surpreende e, ao mesmo tempo, intimida. O espetáculo inicia-se como uma narrativa aparentemente convencional, apresentando um "recorte do real", no retrato cotidiano de uma família de classe média. Ao longo da peça, no entanto, as cenas vão revelando elementos que desestabilizam esse aparente naturalismo, adicionando à narrativa elementos incomuns, em formas estranhas a tudo o que foi antes apresentado. Há um monstro gigante dentro do armário do quarto.

Um robô gigante aparece de noite, no meio da sala. A lâmpada pisca e começa a queimar, sem motivo aparente. As mudanças, inicialmente sutis, com o tempo se desenvolvem e vão tomando conta, trazendo para a pele do ordinário perturbações desestabilizantes e incômodas. Na sequência, o palco é invadido pelo texto; o ambiente privado é penetrado por palavras demarcadas, que aparecem numa tela ao fundo do palco, e às quais as personagens devem obedecer. Elas não são livres. O teatro as aprisiona. As cenas conduzem a uma progressão sinistra, até o momento que uma grande violência é apresentada: nós não somos livres de testemunhar a injustiça e o sofrimento, todos nós. Depois desse ponto, o espetáculo perde os contornos de uma representação convencional realista, passando a mostrar imagens, sons e movimentos que se relacionam com a situação e as personagens que conhecíamos, mas que operam agora sob a égide da intuição e da sensorialidade.

A curva narrativa da trama familiar nos guia, mas vamos perdendo essas pistas ao longo das cenas. Em estado de alerta, fui sendo induzido a antecipar a violência e, de certo modo, a esperá-la, enquanto apreciava em cena uma noite pacata, no seio de uma família burguesa. Fui eu que desejei esse caminho? Quando a violência finalmente ocorre, fico chocado, mas não *surpreso*. O que verdadeiramente impacta é o jogo perceptivo realizado pela Societas: constrói-se não uma peça, mas um dispositivo cênico capaz de furar o drama, e convocar a violência mais trágica, num terror ao mesmo tempo presente e ausente.

Na cena da maior violência, vejo no palco apenas uma sala de jantar espaçosa; não há ninguém ali, e *nada acontece*. Os dizeres na tela do palco apenas enunciam: "Música". Então, escutamos os sons terríveis, acontecendo fora do palco. Os sinais são claros e não precisamos sequer ver; escuto o pai que espanca seu filho e pratica contra ele abusos variados, no que entendo como a pior das selvagerias. Há um menino indefeso, e ele está sendo sacrificado. A

⁵¹ A sinopse do espetáculo, traduzida do programa do Festival de Avignon 2008, pode introduzir esta análise de *Purgatorio* (2008), disponível do Anexo II. Fica a critério do/a leitor/a recorrer a ela, antes ou depois do ensaio abaixo, sobre a montagem apresentada pela Societas na ocasião.

audição diz sobre isso, com eloquência, enquanto a visão aparenta outra realidade, num jogo assustador, em que os sentidos estão em conflito. Sou lançado a um mundo de afetações nesse momento: me sinto enojado, apreensivo, nervoso e tenso. Mas, principalmente, me percebo impotente: nada posso fazer, pois nada vejo, apenas sei! Associo o que percebo a inúmeras violências invisíveis, escondidas entre as famílias, entre quatro paredes, nas relações privadas que as casas abrigam. Nós sabemos que esse mal existe, mas se não podemos testemunhá-lo, fazemos como se pouco soubéssemos e, assim, ficamos sem fazer algo para impedi-lo.

É curioso o resultado que a construção narrativa atinge. Ferreira (2014) narra também a estratégia concebida pela Societas na confecção dessa cena: os áudios do pai e do filho foram gravados separadamente, em contextos completamente diferentes. Ao serem colocados juntos, entretanto, a impressão que temos é que refletem fielmente o espancamento e o abuso sexual do menino. Os sons, gravados em outros contextos, conta a autora, preservaram a integridade do ator-mirim. Mas, como espectador, tudo de fato *ocorreu diante de mim*.

Essa cena, de grande violência, termina com um acontecimento surpreendente: o filho, ensanguentado e machucado, vai até o pai, que chora, o abraça e diz que ficará tudo bem. A cena é muito desconcertante, pois inverte as expectativas, compondo a figura de um filho maduro, bondoso e generoso, que perdoa o ato terrível de um pai, que agiu contra ele. Oferece a outra face, pensamos. A dor, a desolação e o amor se aproximam, com angústia e humanidade. Todos, desconsolados.

Em minhas análises, a cena trouxe à memória a pintura *Pietà* (1786)⁵², de William Bouguereau, em que Maria segura Jesus Cristo em seu colo, num gesto de extremo afeto e tristeza, após a sua morte. Na cena da Societas, contudo, os lugares do filho e do progenitor estão trocados: ao invés de uma mãe que chora diante do filho morto, vitimado pela violência de outros, é um pai que chora, por ter ele mesmo violado aquele que deveria proteger. Nem mesmo a morte é apresentada como um fim para o suplício do infante. O filho deve acolher aquele que o violenta. Nessa inversão, a Societas deforma a noção de piedade que conhecemos, e nos força a lidar com movimentos opostos, a coexistirem na mesma imagem (DIDI-HUBERMAN, 2016). A palavra piedade, assim como a antiga imagem, de um Cristo inerte no seio materno, não é mais pertinente, diante das forças que animam o mundo, hoje.

A cena, muito poderosa, despertou em mim pensamentos e afetos, me conduzindo a muitos paralelos com vivências pessoais e sociais. Embora abusos e agressões dessa natureza não sejam parte da minha experiência direta, compartilhei do espanto e da agonia por que passam as vítimas nessas situações. Estranhamente, tomei parte da situação, ocupando ao

⁵² Imagem 92, disponível no Índice de Imagens.

mesmo tempo o lugar do filho e do pai, da vítima e do algoz. Fui aquele que sofre e deve perdoar, e aquele que causa a dor e que pede perdão. Fui o “abusado” e fui o “abusador”⁵³.

Em toda a trilogia da *Societas*, esta cena foi a que mais me aproximou de uma possível catarse, na evocação da junção singular entre “terror e piedade” (condensadas nas ações do pai e do filho, respectivamente), mas também por despertar, de súbito, questões e experiências múltiplas, condensadas em uma “pequena” cena. No ato do filho que abraça o pai violador, confrontos políticos e existenciais se assomaram, numa espécie de reconhecimento para além das personagens da “peça” e até para além de mim mesmo. Isso, apenas pelas sensações e associações acumuladas, que parecem ter acionado experiências de perigo muito antigas e remotas, anteriores ainda ao vivido. Ainda agora, lembrando da cena, meu estômago afunda e sinto vontade de chorar. Percebo nessa resposta uma “[...] dimensão estética do viver e do próprio pensar”, como queria Pereira (2007).

Após assistir o espetáculo, posso afirmar que houve em mim alguma pequena mudança interna, que não se associa necessariamente a uma compreensão ou entendimento sobre o humano, ou sobre a sociedade. Talvez, tenha me aproximado de uma experiência que diz respeito ao instinto, que rege tantos pactos emocionais, na experiência da nossa vivência em comunidade: parece-me que tangenciei a lógica operante “[...] da fusão, quer dizer confusão. Não serve para nada estigmatizá-la, é melhor pensá-la, nem que seja, como em casos similares, para evitar o pior. Talvez seja assim que um sonho coletivo se torne pesadelo.”, profetiza Maffesoli (2015, p. 107).

Na fruição do espetáculo, e nessa cena em especial, constitui-se para mim os contornos da dinâmica da expectativa, constatando a potencialidade das relações formadas entre mim e o espetáculo da *Societas*. Assistindo a *Purgatorio*, observei a mim mesmo na obra e revi minha condição e minha própria vida, movido por uma forte identificação, em sentidos incontrolláveis e descontrolados. À medida que essas forças provocadas pela relação obra e espectador se revelaram, foi rompida a harmonia do pacto burguês, para que eu me visse diante de outras questões, a respeito da ética humana. Desesperadoras, mas também potencializadoras de outras formas de viver juntos.

⁵³ Termos aqui empregados metaforicamente e em sentido geral, que em nada se aproximam da gravidade das violências sofridas por pessoas que passaram por essas situações.

4.4 Possíveis verdades sobre *Paradiso*

A sinopse do espetáculo, traduzida do programa do Festival de Avignon 2008, pode acompanhar a visão crítica de *Paradiso* (2008)⁵⁴, expressa no trecho a seguir.

A instalação/performance *Paradiso*, da Societas, é a obra mais intrigante da trilogia baseada na *Divina Comédia*. A gravação a que tive acesso tem curta duração (cerca de sete minutos), e o problema da substituição da visita presencial à obra pela gravação digital se mostrou extremamente prejudicial à apreciação. O curto tempo de exposição pela gravação impediu que eu pudesse me relacionar imaginativamente com os elementos propostos pela Societas, transformando radicalmente a expectativa do trabalho artístico. No caso desta instalação-performance, a permanência no espaço oferece elementos fundamentais para a sensorialidade evocada, talvez, ainda mais do que ocorre de costume nos espetáculos da Societas, em que os elementos da cenografia e da iluminação são efetivos para a potencialidade das imagens. Mais ainda do que a "virtualidade" dos elementos materiais, que a gravação provoca, a brevidade da exposição à situação impediu que os elementos e ações agissem sobre mim. Mais distanciado, percebi que me focalizei na construção de lógicas mais racionais, abandonando a via intuitiva e reagindo mais friamente à estranheza causada pela proposta.

Caso pudesse visitar *Paradiso* presencialmente e, de fato, vivenciar seus elementos, explorando os espaços e as atmosferas, com mais tempo de exposição à obra, provavelmente, teria me deixado atravessar, vivenciando emoções e afetos. Além disso, a obra, que fecha a trilogia, se diferencia das outras na linguagem artística dominante, passando do teatro para a instalação/performance. Essa alteração contribui para uma apreensão distinta da obra, que se choca com a expectativa anteriormente criada, após conhecermos as duas partes iniciais da trilogia.

Interessante que, em crítica publicada no sítio eletrônico do British Theatre Guide, Howard Loxton, o "espectador profissional" que escreve para o guia, tenha assistido a trilogia em Londres, em 2009, exatamente em ordem inversa à minha. Ainda assim, ele resume seu desapontamento com a criação:

É isso. Entenda como quiser. Talvez sejam as paredes brancas que são o Paraíso. Talvez, não estejamos olhando para cima, mas para baixo, e o que vimos é um homem tentando escapar do inferno. Talvez, simplesmente, me falte a sensibilidade para responder, mas sinceramente não achei que valeu a pena o esforço feito para

⁵⁴ Sinopse disponível no Anexo II.

criá-lo e descrevê-lo com tantos detalhes, de modo que, se você tiver que fazer uma viagem especial para vê-lo, esteja avisado de que esta é uma experiência breve, que pode decepcionar (LOXTON, 2009, s/p).⁵⁵

Lendo esse comentário, concluo que o crítico deixou de lado um ponto central da concepção de Castelucci, a opção clara de não ceder à tentação de dar a *Paradiso* uma forma cênica. Com o perdão do trocadilho, nesse caso, será um inferno buscar na experiência qualquer tipo de satisfação mais afeita à cena convencional, seja uma narrativa causal, ou personagens que conduzam a trama. Também, quase não há conflito, que se resume a um breve momento de ação, quando vemos um meio corpo emergir da escuridão e para ela retornar, sem maiores evoluções.

Os elementos que compõem *Paradiso*, que se potencializam na imersão corporal no espaço e na contemplação não mediada pela palavra, e não no desdobramento dramático das situações, podem ser "lidos" com diferentes entendimentos, o que também pode frustrar quem se entregar à missão de decifração das afetações evocadas, perseguindo um sentido obrigatório para a experiência apresentada. Em *Paradiso*, é preciso imaginar novas perspectivas de fruição e abrir-se para a experiência instintiva como guia das emoções e afetos, conforme aponta a deontologia de Costa (2016) e Maffesoli (1998).

Paradiso faz pensar sobre a transcendência e a ideia de perfeição. Também, no ideário judaico-cristão, remete à recompensa pós-morte, que sucedem o sofrimento humano em vida. Ao buscar a etimologia do termo paraíso, encontrei a seguinte definição: “paraíso *sm.* ‘lugar de delícias, céu, éden’ | -*yso*, -*eiso* | Do latim *părădīsus*, derivação do grego *paradeisos* e, este, do persa *pairidaēza* ‘jardim murado’ | Do sânscrito *paradesha* ‘país supremo’.” (CUNHA, 2010, p. 517). Nenhuma dessas definições guardam proximidade com a instalação da Societàs, no que concerne a um lugar de delícias e prazer. Na estranha instalação, eis um paraíso onde não há tristeza, dor ou morte. Entretanto, ao remover tudo o que poderia haver de pesaroso, esse paraíso exclui também os vivos, restando ali apenas um torso masculino incompleto.

Talvez, esse torso incompleto seja a tradução que Castelucci encontrou para nos aproximar da imagem de Deus: o torso por onde nos assemelhamos ao seu contorno, é o testemunho da costela de Adão, origem da imagem e semelhança entre Ele e nós. Os enigmas

⁵⁵ No original: "That's it. Make of it what you will. Perhaps it is the white walls that are Paradise. Perhaps we are not looking up but down and what we have seen is a man trying to escape from hell. Perhaps I simply lack the sensitivity to respond but frankly I didn't think it worth the effort that had gone into creating it and describe it in such detail so that, if you have to make a special journey to see it, you are warned that this is a brief experience that could disappoint. (LOXTON, 2009, s/p).

que se estabelecem na compreensão de *Paradiso*, entretanto, sobrepujam essas associações possíveis.

Sem ser religioso, não creio na existência de tal destino. Ainda assim, compartilho da visão do Paraíso como um "lugar sem *topos*", ou uma projeção do estado absoluto de paz, onde nada de ruim nos acometeria. Entretanto, também a isso se opõem os elementos apresentados na instalação. As salas completamente vazias, ou totalmente brancas ou totalmente pretas; o constante barulho de água - Dorota Semenowicz Auth (2016) relata em seu resumo sobre a instalação *Paradiso* ser possível vislumbrar o chão da Igreja Celestine, inundado por uma água que vertia incessantemente de um piano - e o torso nu de um homem "sem cabeça" trazem ao Paraíso da Societas um teor grotesco, em que os extremos estão convocados. Luz e escuridão se avizinham, assim como humanidade e bestialidade (no corpo sem face, que emerge do escuro).

O corpo isolado do mundo é também um portador do grotesco (FREGONEIS, 2019). No espaço criado por Castelucci, o/a espectador/a está retirado do mundo, e fica à mercê do que possa ser apresentado a ele, entregue à experiência imersiva. Também, a incerteza de como se localizar na escuridão, para onde ingressa o/a espectador após sair do grande quadrado branco, não traz exatamente o conforto esperado: no círculo virtuoso desse Paraíso, é impossível não lembrar da miséria humana.

O Paraíso, parece-nos dizer Castelucci, não foi feito para a humanidade, que precisa de sangue e que sente dor e angústia por toda uma vida, até que por fim, morre. Esse lugar idealizado, sem nenhuma das mazelas que afligem o espírito humano, não guarda uma dramaticidade intensa, tampouco oferece redenção. Ali, onde quase nada ocorre, sob a onisciência de um Deus eterno, que excluiu de seu território o impuro, o vício e a maldade, está instalada a estabilidade infinita. Observo esse *Paradiso* (mais estranho que reconhecível) como quem adentra um monumento, erigido para ser eterno e imutável e, por que não, aprisionador.

CAPÍTULO V

O QUE VEMOS, O QUE NOS OLHA

5.1 A problemática das análises e suas limitações

Uma vez já realizadas as análises e traçadas as visões e críticas consequentes das relações da expectativa, retomo algumas das problemáticas e questões surgidas a partir desse experimento, buscando observar as limitações do projeto, assim como algumas das minhas descobertas ao ocupar o lugar de artista/pesquisador/espectador.

Ao iniciar este processo, mergulhei no desejo de me expor ao trabalho da Societàs e me relacionar com as obras da sua trilogia baseada na Divina Comédia, sem que tivesse maior contato com a teoria, ou com a bibliografia específica sobre a Societàs Raffaello Sanzio. Trazia o pensamento de que caso lesse ou tivesse contato com outros materiais sobre a Societàs, isso contaminaria meu olhar e “mancharia” minha apreensão com opiniões de outras pessoas, invalidando toda a experiência. O entendimento de que outras visões e perspectivas sobre a obra ou sobre os conceitos tratados comprometeriam o trabalho das análises, de certo, baseava-se na noção do espectador como uma “folha em branco”, noção derivada da neutralidade do olhar, comentada e criticada por Jauss (1994). Contudo, foi assim que acabei realizando as análises primeiramente, para só depois me voltar à conceituação teórica e ao levantamento bibliográfico que nutriu o trabalho.

Os estudos teóricos, então, foram esclarecedores, no sentido de apontar "erros conceituais" sobre a expectativa, assim como de desmontar a suposição sobre qualquer tipo de posição neutra na apreensão de uma obra de arte e na própria pesquisa acadêmica. Mais além, as leituras mostraram como relações formadas a partir do envolvimento entre obra e espectador também carregam validade e legitimidade, independente do conhecimento posterior ou anterior que possa informar a expectativa.

Entretanto, também é necessário admitir que há diferenças entre a exposição a uma obra sem conhecimento prévio sobre ela, e quando já se conhece sua história, contexto, temáticas e características. Ao assistir uma peça sobre a qual já conhecemos, podemos dialogar com mais elementos, ao passo que com uma encenação completamente desconhecida, partimos de parâmetros mais difusos. Mas, essas situações não determinam necessariamente a natureza e a qualidade da experiência que teremos.

Falando especificamente da Societàs, posso apenas fantasiar que um contato com a bibliografia sobre a companhia ou os conceitos ali levantados, anteriormente à exposição, geraria mudanças significativas nas análises. Fato é que eu já conhecia um pouco sobre a Societàs antes desse trabalho se iniciar, e seus espetáculos sempre me surpreenderam. As forças que me atraem, os enigmas propostos e as questões que as obras da companhia me suscitam não mudaram com o aprofundamento nas leituras, e ainda me espanto e me descubro em suas obras. A diferença é que, agora, me sinto mais preparado para falar dos seus trabalhos, mesmo que em grande parte os conceitos aqui reunidos não estejam resolvidos nem exauridos, numa perspectiva verticalizada.

Por isso, achamos justo que o/a leitor/a não partisse apenas das análises, como eu mesmo fiz, mas que pudesse caminhar também pela exploração da trajetória da Cia. Societàs Raffaello Sanzio. Aproveitamos estudos sobre a recepção crítica da companhia, que de certo modo já configuram os enunciados das obras. Ainda, recorreremos ao tratamento histórico dos termos afeto e emoção, compreendendo a importância da revisão dos sentidos filosóficos que chegaram até nós, modificando-se ao longo do tempo até adquirirem, em nosso tratamento, sentidos específicos.

A metodologia das análises foi, assim, contrastada com divagações que desafiaram seus limites. Busquei, contudo, que a dominância das leituras teóricas não destituísse o lugar das análises, na observação das emoções e afetos que nasceram da expectativa dos espetáculos da Societàs. Isso porque a questão do subjetivismo tornou-se importante, uma vez que minhas observações tendiam a uma perspectiva específica, necessária à construção das análises e às considerações efetuadas a partir delas. Para não ignorar o problema, tentei localizar e determinar constantemente minha fala como espectador, a fim de evitar a universalização da leitura que empreendi. As visões a respeito das peças da Societàs que descrevo formam-se a partir de um quadro pessoal, conectado ao meu lugar como indivíduo na sociedade e inserido em um contexto cultural e histórico específico. Dessa forma, todas as considerações que tracei a respeito das visões sobre as análises e seus significados têm um caráter singularizado, devendo ser lidas necessariamente sob este aspecto.

5.2 A captura do fugidio acontecimento

Outro aspecto relevante quando pensamos a experiência da expectativa, sobretudo no tipo de abordagem proposta nas análises elaboradas, seria a noção de acontecimento e os

desdobramentos desse tipo de entendimento neste trabalho. Para nos ajudar a pensar nessa noção de acontecimento, trago o escritor e filósofo Jacques Derrida (2012), que reflete sobre a “impossibilidade possível” de dizer sobre o acontecimento de maneira objetiva, subscrevendo o fenômeno à condição do ato presente como criação. Derrida apresenta pistas para o entendimento da ideia de acontecimento que, em suas palavras, “[...] supõe a surpresa, a exposição, o inantecipável [...]. É evidente que se há acontecimento, é necessário que não seja nunca predito, programado, nem mesmo decidido” (DERRIDA, 2012, p. 232). Vemos que o acontecimento já se associa a uma ideia de imprevisibilidade, posto que “[...] o acontecimento é também o que vem, o que chega” (DERRIDA, 2012, p.233). Por isso, o autor concebe o acontecimento como um ato “performativo”, atrelado ao presente, e que se constitui como ação inaugural, e não apenas comentário ou afirmação de algo que já ocorreu, mesmo nos casos em que se “fala sobre” ou se relata algo do passado. Assim, o próprio ato de se falar sobre um acontecimento já determina, em si, um próprio outro acontecimento. Essa noção é fundante da perspectiva traçada pela expectativa e das análises aqui realizadas, à medida que ao assistir e registrar as peças, marcamos um novo tipo de acontecimento, nascido do contato com os trabalhos da Societas, que já não tem tão somente o intuito de relatar o contato entre obra e espectador/a, mas de se concretizar enquanto *ato performativo*.

Ainda nessa perspectiva, podemos observar a importância desse entendimento de acontecimento pela utilização dos espetáculos gravados, em substituição aos espetáculos presenciais, desviando do projeto cênico da Societas, não concebido para ser assistido pelo meio digital e, além disso, particularmente sensível à efemeridade do acontecimento, em decorrência da experimentação sensorial que caracteriza a companhia. Sobre isso, Romeo Castellucci, embora dedicado ao trabalho com a presença, energias, atmosferas e materialidades do evento teatral convivial, o diretor apresentou a ópera “Réquiem” em meio digital em 2020, na plataforma *online* MIT⁵⁶. Originalmente pensado para ser visto presencialmente, a apresentação digital da ópera indica que a companhia admite tais substituições, se forem motivadas por circunstâncias determinantes. O trabalho analítico, entretanto, seria irrealizável de outro modo, dada a impossibilidade temporal e espacial de assistir as peças presencialmente (apresentadas no Festival de Avignon de 2008, na França, e em 2009 na Europa e Estados Unidos). Assim, o meio digital provou-se profícuo para a instrumentalização da prática da expectativa, possibilitando um contato repetitivo e

⁵⁶ MIT é a abreviação da Mostra Internacional de Teatro, que mantém uma plataforma digital online para a organização de ações pedagógicas, circuitos críticos e apresentações de peças e performances nacionais e internacionais. Mais informações sobre a plataforma e sobre a peça Réquiem, ver o endereço eletrônico: < <https://mitmais.org/evento/requiem/> >.

prolongado deste espectador/pesquisador com as peças, dificilmente viável em espetáculos desta magnitude. Foi fundamental não me prender a enunciados que se reduzissem ao simples dizer, ou ao caráter meramente informativo.

De modo semelhante, Derrida exemplifica as *confissões*, de Santo Agostinho, como um tipo de enunciação que realoca o acontecimento, porque produz um novo um evento, transformador daquele que o realiza, no compartilhamento com o outro:

Santo Agostinho, em suas *Confissões*, perguntava a Deus, “por que se Tu sabes tudo, tenho então que me confessar a Ti? Tu sabes todas minhas falhas, Tu és onisciente”. Dito de outro modo, a confissão [*confession*], a confidência [*aveu*] não consiste em informar a Deus o que Ele sabe. Não se trata de um enunciado de saber que informaria Deus de meus pecados. Trata-se, na confissão [*confession*], de transformar minha relação com o outro, de me transformar a mim-mesmo confessando minha culpabilidade. Dito de outro modo, na confidência [*aveu*], há um dizer do acontecimento, daquilo que se passou, que produz uma transformação, que produz um outro acontecimento e que não é simplesmente um dizer de saber. (DERRIDA, 2012, p. 238).

Esse entendimento, na esteira da teoria dos atos de fala de Austin⁵⁷, interessa aos objetivos deste trabalho, enfatizando que a construção das análises, se procurar observar a transformação em curso nos atos de expectativa, apreensão e registro, logra extrapolar a informação sobre algo que foi visto. Tal e qual uma cocriação, a produção resultante será reveladora das intersecções e ressignificações atualizadas entre os universos da obra e do espectador/pesquisador.

Especificamente com relação à elaboração das análises, tive ainda que controlar a pressão que imprimi sobre mim mesmo com relação à eloquência das emoções e afetos vivenciados. Ao anotar minhas emoções e tentar descrevê-las, por vezes me senti pressionado a “produzir” respostas emocionais, ou a sentir de maneira muito mais intensa afetações que, por vezes, eram mais brandas, ou muito sutis. Se isso ocorreu por algumas vezes, notei também que minha atenção e disposição ao “sentir” se aguçaram, desenhando um estado de disponibilidade mais apurado, que passou a refinar a qualidade da minha consciência a respeito das impressões e afetações.

Nadiana Carvalho (2014) indica que para o estabelecimento do jogo formado pelo/a espectador/a e a obra teatral, é necessária uma certa abertura, ou propensão à experiência estética. Em suas palavras, essa espécie de atenção especializada é construída e pode ser trabalhada. Ela resume:

⁵⁷ “Assinatura, acontecimento e contexto” é o título da conferência de Derrida, em 1971, onde trata dos atos performativos, em diferenciação aos atos constatativos, de Austin, em que a descrição predomina sobre a ação. Ver em: Derrida (1991, p. 26/27).

[...] [é] necessária uma pré-disposição tanto produtiva quanto receptiva para o diálogo, para a interação, para a entrega, para os embates e para o risco. Na comunicação performativa, os sujeitos devem estar atentos à experiência, ao ato de deixar que algo se produza em você, alguma coisa se inscreve quando se abre para o acontecimento. (CARVALHO, 2014, p. 77).

Nas análises realizadas, foi necessário ao mesmo tempo manter a disposição ao jogo, no sentido de fortalecer o encontro entre obra e espectador, além de não relegar a um plano menos significativo a franqueza no registro. As anotações, desse modo, não poderiam fantasiar sobre os afetos e emoções nascidas da expectativa, para que as análises não se tornassem puro exercício imaginativo. Esse momento provou ser um grande desafio e a dificuldade enfrentada neste ponto resulta das tênues fronteiras entre a abertura para o jogo e o exagero na valorização das impressões, muitas vezes, nebulosas e fugidias. Meu esforço para resolver tal questão deu-se no sentido de observar os parâmetros de organização e tentar seguir as orientações iniciais que determinei para a experiência.

Como podemos observar, ao desenvolver esse método experimental de análises e contrastá-lo com a construção conceitual e teórica sobre afetos e emoções, fui aprendendo a explorar esse campo das relações tecidas entre obra e sujeito. Vale aprofundar um pouco essa espécie de pedagogia da expectativa que, de certo modo, acabei por vivenciar.

5.3 As pedagogias da expectativa e o reflexo do espelho

Na perspectiva de expectativa como ação artística, discutida por Flávio Desgranges (2020, 2012), e como ação artístico-pedagógica, comentada pelo autor e também pensada por Dubatti (2016) em sua Escola de Espectadores⁵⁸ (EEBA - Escola de Espectadores de Buenos Aires), o indivíduo se relaciona com o espetáculo teatral como um cocriador. Ambos os autores inserem os aspectos afetivos e emocionais como determinantes da experiência estética; o que para Jill Dolan (2001) seria também um impulso utópico, iconoclasta, que se expressa no ato (individual) de dispor-se a compor um coletivo que se reúne em torno de uma "peça de teatro".

Dubatti idealizou em 2001, em Buenos Aires, a Escola de Espectadores, onde espetáculos teatrais são apresentados e, a seguir, o público é convidado a debater as peças, enfocando aspectos artísticos e técnicos de maneira coletiva. Essa ação pedagógica, que fomenta uma participação mais ativa dos espectadores, além de dialogar com os princípios da

⁵⁸ Dubatti apresentou seu projeto da Escola de Espectadores no Brasil na II Bienal Internacional de Teatro da USP, em evento ocorrido em São Paulo de 07 a 13 de dezembro de 2015. Mais informações, em TUSP (2015).

crítica teatral e da filosofia do teatro, formulados pelo autor (DUBATTI, 2016), assume uma dimensão emancipatória, visto que provoca o(a) espectador(a) a rever criticamente sua relação com o espetáculo teatral. A experiência da Escola de Espectadores tomará âmbito internacional, e ações similares serão repetidas por outros países da América Latina como no México, Uruguai, Chile, Bolívia e Peru.

No Brasil, Desgranges (2020) desenvolverá seu próprio modelo de formação, em encontros que circunscrevem uma comunidade de espectadores engajados com o aprofundamento estético em "*debates performativos*". O autor descreve esses encontros, onde o público é convidado a discutir sobre peças teatrais, evidenciando aspectos da poética da recepção. Suas palavras nos auxiliam a balizar os meios pelos quais a experiência estética se traduz em experiência intersubjetiva, como se segue:

A proposta central desses encontros é a de desencadear no espectador o desdobramento e o reconhecimento da poesia que ele próprio, como (co)autor da obra, é instado a criar enquanto se relaciona com o espetáculo. Poesia que surge a partir dos significantes oferecidos pelo espetáculo e das sensações e afetos suscitados, das imagens inventadas, das memórias revisitadas, e do potencial de futuro surgido dos vislumbres estéticos e históricos de cada espectador-participante. (DESGRANGES, 2020, p. 5).

Em *Pedagogia do Espectador* (2003), Desgranges trabalha com os/as espectadores para que sejam mais sensíveis à composição de relações com os espetáculos que assistem, de forma a explorar suas subjetividades e provocar a reflexão sobre seu lugar na sociedade. Em seus termos:

A pedagogia do espectador está calcada fundamentalmente em procedimentos adotados para criar o gosto pelo debate estético, para estimular no espectador o desejo de lançar um olhar particular à peça teatral, de empreender uma pesquisa pessoal na interpretação que se faz da obra, despertando seu interesse para uma batalha que se trava nos campos da linguagem. Assim se contribui para formar espectadores que estejam aptos a decifrar os signos propostos, a elaborar um percurso próprio no ato da leitura da encenação, pondo em jogo sua subjetividade, seu ponto de vista, partindo de suas experiências, sua posição, do lugar que ocupa na sociedade. A experiência teatral é única e cada espectador descobrirá sua forma de abordar a obra e de estar disponível para o evento. (DESGRANGES, 2003, p. 30).

Na esteira das perspectivas levantadas pelos dois autores, as análises aqui propostas também cultivam o "gosto" pelo relacionamento entre obra-indivíduo, dando relevância à reflexão do espetáculo teatral pelo olhar do/a espectador/a. Busca-se, então, uma perspectiva dialógica com as obras, na medida em que o/a espectador/a é provocado a relacionar-se

poeticamente, evocando imagens de referência, canções, poemas e outras formas expressivas associadas à experiência.

Entendo as análises, dessa maneira, como propostas de modos de observação que revelam os meios pelos quais o olhar do/a espectador/a traça entendimentos sobre uma cena. Elas evidenciam de que forma as emoções nascem em relação às imagens, movimentos, silêncios e palavras ali dispostos, e como as leituras sobre o espetáculo tomam forma. Não obstante, muitos dos entendimentos desenhados e identificados pelo/a espectador/a podem não ter sido pensados pelos próprios autores, revelando não apenas as múltiplas camadas de leitura da mesma obra, mas como as emoções e sensações provocadas ali podem, muitas vezes, ser inesperadas ou imprevistas.⁵⁹

Se as análises são geradas pelas lentes deste espectador, definidor da experiência sensível estabelecida, isso não o isenta dos aspectos estruturais e sociais em que indivíduo e obra de arte estão, necessariamente, inseridos. Contudo, uma vez que essas lentes estão em contínua transformação, entendemos que as análises ganham um caráter pedagógico, em que este espectador se forma na arte da expectativa teatral e no desenvolvimento de um conhecimento estético que se dá na relação com as obras escolhidas, numa trajetória de descobrimento que passa também pelo conhecimento de si mesmo.

Tal reconhecimento de si, cabe destacar ainda, abrange um diferenciar-se de certa noção de neutralidade historicamente subjacente à ideia de fruição. Judith Piper (1990)⁶⁰ irá elencar, ao comentar os textos *The Feminist Spectator as Critic* (1988, 1991), de Jill Dolan, e *Feminism and Theatre* (1988), de Sue-Ellen Case, como as estruturas formantes do teatro ocidental se baseiam no paradigma da neutralidade, de fato, do masculino como sujeito e do feminino como objeto, posicionalidade definida culturalmente pelas estruturas de poder ali envolvidas. As autoras tecem críticas à ideologia cultural masculina, que atinge as formas de representação do homem e da mulher também no processo cênico. Dolan busca “[...] desmascarar a ideologia naturalizada da cultura dominante que a maioria dos teatros e espetáculos representa” (DOLAN, 1988, p. 17, tradução nossa)⁶¹, desconstruindo o olhar masculino, que se constitui e sustenta na produção de lugares de privilégio para o espectador branco, de classe média e heterossexual. Para a autora, essa hegemonia opera ao ocultar “[...]”

⁵⁹ Vimos como essa variação da qualidade emocional gerada pelas obras teatrais depende de vários fatores, abrangendo repertório cultural, classe, gênero, personalidade etc; o que se pretende levar em consideração aqui.

⁶⁰ No artigo de 1990, Piper analisa a edição de *Feminism and Theatre*, de Sue-Ellen Case, escrito em 1988, e *The Feminist Spectator as Critic* de Jill Dolan, também de 1988.

⁶¹ No original: “[...] to unmask the naturalized ideology of the dominant culture most theatre and performance represents.” (DOLAN, 1988, p.17).

sua posição hegemônica e furtar sua posição de observador” (DOLAN, 1988, p.18, tradução nossa)⁶².

Piper (1990) demonstra como a supressão e do olhar e voz de mulheres na cultura ocidental dominante propiciou a criação de uma representação típica de gênero, dando lugar a uma “Mulher” ficcional que aparece nos palcos, mitos e artes visuais. Esse modelo, formado pelas representações de valores patriarcais alienantes e estereotipados, obviamente, suprime as experiências, histórias, sentimentos e fantasias das mulheres ao longo da história. Produzida pelo olhar masculino, essa ficção comprova a necessidade de se explorar a tradição feminina no teatro, que produz outros modos de representação que questionam os lugares de poder masculino.

Jill Dolan conduzirá sua crítica até a tradição do teatro pós-dramático, como descrito por Lehmann (2010), onde reconhece que a desconstrução da representação e da textualidade deslocam o aparato hegemônico da estrutura patriarcal, muito embora não tratem do problema central dos papéis de gênero no espectro crítico necessário (PIPER, 1990). Se é possível a construção de uma estética feminista, a prática e teoria devem observar no gênero, na sexualidade e no desejo as estruturas de poder relacionadas ao sistema patriarcal, ela afirma. As representações universais e transcendentais não poderiam mais funcionar, se expressões de gênero, sexualidade e desejo fossem perturbadas, desconstruídas da ordem patriarcal.

Essas observações são pertinentes, uma vez que eu me reconheço na definição hegemônica de “homem branco de classe média”, apenas divergindo no que se entende por sexualidade dominante, a heterossexualidade compulsória. Meu olhar, portanto, deve ser entendido como invariavelmente pertencente a essa estrutura, muito embora tente desconstruir essa visão e seja crítico às estruturas machistas e heteronormativas presentes na sociedade. Essa consciência deve guiar o/a espectador/a leitor, como insiste Dolan (1991), a fim de praticarmos a crítica do aparato representacional no teatro, levando em conta o corpo como discurso primário. Também em observação a essas questões, um próximo exercício nosso seria pontuar e comentar momentos, cenas e elementos possivelmente problemáticos, porque atrelados a uma estrutura patriarcal e objetificante da figura feminina. Desse modo, adentraríamos num tipo ainda mais ativo de diálogo com as obras, municiados de uma "olhar gendrado" que enriqueceria essas considerações sobre a Societas.

⁶² No original: "[...] by displacing his hegemonic position and stealing his seat, as it were." (DOLAN, 1988, p.18).

CONCLUSÕES

Após considerar as questões pertinentes à metodologia e ao processo de expectativa aqui descritos, e tendo apresentado o histórico da companhia e suas obras, assim como efetuado a revisão dos termos mais relevantes a este estudo, passo agora às considerações finais e possíveis desdobramentos desta pesquisa.

Pensando nos objetivos e no processo realizado, julgo bem-sucedida a tentativa de produção de uma cartografia estética pessoal sobre a trilogia da Societas, na intersecção entre os territórios da obra teatral e o sujeito, entremeados na experiência de recepção. Observando as análises, vejo que foi possível chegar a alguns entendimentos sobre o que este espectador sentiu, como se afetou e o que criou a partir do que assistiu. Essas anotações, ainda, permitiram desenhar paralelos a partir do meu contexto e referências pessoais, de forma a ensaiar diferentes significados para os elementos teatrais dos espetáculos em quadro, formando perspectivas diversas a partir desses entendimentos.

Ainda assim, é necessário frisar que a metodologia "quadro-a-quadro" proporciona a formação do olhar sensível, antes de capturar em totalidade a gama de emoções, afetações e outras expressões da relação entre obra e sujeito. Ainda vemos caminhos de aprofundamento sobre os processos da expectativa teatral, em especial, no afastamento da noção de um sujeito-espectador/a "neutro", bem como na ativação de formas expressivas e criativas que fortaleçam a relação obra/sujeito e amparem sua apreensão crítica. Ainda nessa perspectiva, questiono se a organização metodológica formulada foi capaz de abarcar todos os elementos elencados em suas profundidades conceituais e teóricas, de forma que englobasse satisfatoriamente as alterações, expressões e potencialidades experimentadas na dinâmica da expectativa. Observando os tipos de relações traçadas e ainda como poderia se dar um processo de coautoria no relacionamento com a obra teatral, é possível notar como as análises realizadas se apresentaram em uma forma ainda "racionalizante" e objetivista aos objetivos pretendidos. O processo da expectativa registrado em modos escritos compartilhados, conforme proposto, mostrou-se problemático, ainda incapaz de captar de modos mais reconhecíveis e potentes todas transformações e relações construídas. Registro aqui minha frustração ao tentar encontrar modos de demonstração da expectativa mais efetivos, que talvez extrapolassem os objetivos dessa dissertação, em reverberações que passassem a modos práticos, políticos, psicológicos. Concomitantemente, ao apostar na intuição e na imaginação como possibilidades de realizar meus diálogos com o trabalho da Societas, evidenciaram-se as

fragilidades do tipo de experiência proposta, de natureza altamente experimental e sem garantias de conclusões significativas. O desafio enfrentado envolvia não apenas os modos de reconhecer as emoções e afetos surgidos durante a expectativa, mas também apresentá-los em modos de registro compartilháveis, que fossem efetivos em suas esferas demonstrativas e potencializantes.

Nesta pesquisa sobre o entendimento do fenômeno da expectativa e das emoções formadas pelo espectador nas obras da Societàs, percebo que não só os trabalhos teatrais da companhia italiana são cocriados a partir da experiência da expectativa, mas também o próprio espectador é alterado, numa relação que dá plasticidade à sua percepção a partir da experiência de compartilhamento, em diferentes desdobramentos. Assim, é possível inferir que nem a obra teatral é apenas suporte para a expectativa, nem a expectativa é apenas um "jeito de fruir", mas que, de modo dialético, os entendimentos sobre a obra se transformam na relação que se estabelece na expectativa, ao passo que também são transformados os modos de olhar, de perceber e de imaginar do espectador.

Durante as análises, conclui que o próprio processo de expectativa tornou-se mais e mais uma forma de criação, uma vez que o ato de assistir foi abrindo caminhos intuitivos de percepção e constituindo associações e leituras múltiplas, evocadas pela obra. Acredito que essa experiência revela não só o potencial da expectativa como processo pedagógico, no estabelecimento de modos de construção artística e cidadã, mas também realoca o/a artista teatral num território de diálogo de sensibilidades, em uma atitude que antevê o/a espectador/a como parceiro/a na criação artística.

Observando os registros das análises e dos relatos sobre a relação que ocorre com os espetáculos, fica clara a potencialidade das duas peças e da instalação-performance da Societàs e os diversos e interessantes efeitos causados em mim por elas. No entanto, também pude perceber que as alterações acarretadas pelas obras não geraram uma mudança neste espectador, no sentido mais imediato do termo. Concordamos com Didi-Huberman, que reformula a noção de *páthos* e entende a emoção como ação de transformação, um meio ativo de alteração do mundo. Nessa perspectiva, contudo, a metodologia adotada não teria como aferir o efeito das peças, uma vez que esse aspecto não é observável, ainda que as imagens e emoções registradas e experienciadas tenham promovido profunda comoção. Uma mudança de atitude se mostrará, quiçá, na perspectiva histórica desta modesta existência, por assim dizer.

É nesse sentido que, ao observar tanto os quadros de análise quanto os ensaios críticos sobre os espetáculos aqui formulados, julgo ser difícil precisar se o fenômeno da catarse,

assim como foi sugerido por Aristóteles, ocorreu. Destaco que não foram apenas os sentimentos de terror e piedade que me relacionaram fortemente com os espetáculos da Societas, dentre a gama de emoções, afetos e imagens notadas ao longo da expectativa. Muitas outras formas de diálogos foram suscitadas entre este espectador e as obras.

Ainda sobre o fenômeno catártico, acredito que verificar seus efeitos de maneira pragmática seja impraticável como experimento observável. Primeiramente seria necessário que a catarse, como completa reorganização (ou mesmo completa desorganização e destruição) do ser em seu nível psíquico, causada pelas emoções de terror e piedade, fosse um efeito reproduzível, coisa desafiadora, por ser altamente dependente de variáveis múltiplas (inclusive, sociais e culturais).

Muitas obras artísticas e peças teatrais nos surpreendem e nos modificam em variados níveis, mas prever qual delas conseguirá causar uma modificação nos nossos modos de viver e pensar contemporâneos se apresenta como uma impossibilidade. No entanto, seria um erro negligenciar as alterações que pressenti, supondo que o contato com as obras assistidas não terá, ainda, efeitos. O trabalho estético tem ressonâncias profundas, mas que não necessariamente se manifestarão de forma óbvia, ou mesmo útil. As impressões marcantes não são "superadas", e talvez eu as tenha agora mesmo dentro de mim. É possível dizer que, em diferentes instâncias e sentidos, a obra cênica da companhia italiana se tornou parte deste espectador, e que a experiência estética apreendida no processo de expectativa transita agora em meu universo íntimo, à espreita de uma nova oportunidade de se mobilizar "para fora de mim".

Na trilogia da *Divina Comédia*, de Castellucci, fui integrado aos debates sobre a tragicidade, a violência e a transcendência. Posso, a partir disso, apenas elucubrar como a relação com as obras teatrais poderiam gerar diferentes estilos de vida, formas de presença, novas relações com os corpos e objetos, estados e relações dissonantes, e até mesmo enunciar indignações mais coletivizadas. A expectativa poderia nutrir forças pungentes, nevrálgicas, que anunciariam a destruição ou a criação de sociedades e mundos? Mesmo em escalas bem diminutas, pude aqui imaginar e desejar tais consequências. Como fez Rafael Alves e Laymert Santos (2014), em texto apresentado na MIT a respeito de *Sobre o conceito de rosto no filho de Deus*, eu também olhei nos olhos da imagem e fiquei fascinado pela indagação...

REFERÊNCIAS

ALIGHIERI, Dante. *A Divina Comédia*. Trad. José Pedro Xavier Pinheiro, São Paulo: Atenas, 2005.

ALVES, Rafael; SANTOS, Laymert. Castellucci: Iconoclatia-Iconolatria. Artigo no blog *Laymert: arte, tecnologia, política*. Campinas, 2014. Disponível em: < <https://www.laymert.com.br/castellucci/> >. Acesso em: 29 maio 2022.

ARAÚJO, Caio Cesar Rodrigues de. *O Que São Afetos, Emoções e Sentimentos? Quais as Diferenças entre Eles?* Artigo no Blog “Sociedade dos Psicólogos”, julho de 2018. Disponível em < <https://spsicologos.com/2018/07/19/afeto-emocao-e-sentimento-conceitos-semelhancas-e-diferencas-na-psicologia-e-psicanalise/> >. Acesso em: 11 dez. 2021.

ARISTÓTELES, *Poética*. Trad. Ana Maria Valente, Lisboa: Edição da Fundação Calouste Gulbenkian, 2008.

AUDINO, Antonio. *Trasfigurazione - La Biennale Teatro* diretta da Romeo Castellucci. In: AUDINO, Antonio. *Corpi e Visioni. Indizi sul teatro contemporaneo*. Roma: Artemide, 2007.

AUTH, Dorota Semenowicz. *The Theatre of Romeo Castellucci and Societas Raffaello Sanzio - From Icon To Iconoclasm, From Word To Image, From Symbol To Allegory*. Nova York: Palgrave Macmillan, 2016.

BACHELARD, Gaston. *A poética do devaneio*. São Paulo: Martins Fonte, 2011.

BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. São Paulo, Hucitec, 1979.

BALME, C. B. *The Theatrical Public Sphere*. Cambridge: Cambridge University Press, 2014.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política – ensaios sobre literatura e história da cultura*. 3ª Edição. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BERLANT, Lauren. *Cruel Optimism*. Durham: Duke University Press, 2011.

BLACKMAN, Lisa. *Immaterial Bodies: Affect, Embodiment, Mediation*. Londres: Sage, 2012.

BORGES, Andrea; MARQUES, Leila. *Coronavírus e as Cidades no Brasil: Reflexões Durante a Pandemia*. São Paulo: Outras Letras, 2020.

BORNHEIM, Gerd. A Poética de Aristóteles – Delineamento da Influência Histórica. Na revista *O Percevejo*, Rio de Janeiro, 1994.

BRAGA, Eduardo Cardoso. *Catarse: o Corpo, seus Rituais e Cerimônias na Arte Contemporânea*. Artigo no blog *Concept - Academic Philosophy: Aesthetics in Art, Design and Communication*, 2012. Disponível em : < <http://www.edubraga.pro.br/art-design-environmental-art-land-art-performance-art-pove-ra-art/o-corpo-seus-rituais-e-cerimonias-em-catarse-na-arte-contemporanea/> >. Acesso em: 14 fev. 2022.

BRENNAN, T. *The Transmission of Affect*. Ithaca: Cornell University Press, 2004.

CARNEIRO, Leonel Martins. *A experiência do espectador contemporâneo: memória, invenção e narrativa*. Tese de Doutorado em Artes Cênicas, Escola de Comunicações e Artes da USP. São Paulo: ECA, 2016. Disponível em: < <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27156/tde-14092016-113151/publico/LEONELMARTINSCARNEIRO.pdf> >. Acesso em: 08 dez. 2021.

CARVALHO, Nadiana Assis de. *Por uma Estética da Recepção Criativa e da Comunicação Performativa no Teatro: Imagem, Imaginação e Imaginário*. Revista *Arte da Cena*, Goiânia, v. 1, n. 1, p. 70–78, 2014. DOI: 10.5216/ac.v1i1.30135. Disponível em: < <https://revistas.ufg.br/artce/article/view/30135> >. Acesso em: 21 jul. 2022.

CARVALHO, Rafael Rodrigues. *Acontecimento e Convívio no Ato de Espectar: Práticas de Trans/Formação do Espectador Teatral*. Dissertação de Mestrado para o Instituto de Filosofia, Artes e Cultura do PPG em Artes Cênicas da Universidade Federal de Ouro Preto, Ouro Preto, 2019. Disponível em: < <https://www.repositorio.ufop.br/handle/123456789/11852> > Acesso em: 16 mar. 2021.

CASE, Sue-Ellen. *Feminism and Theatre*. Nova York: Methuen, 1988.

CASTELLUCCI, Claudia; CASTELLUCCI, Romeo; GUIDI, Chiara; KELLEHER, Joe; RIDOUT, Nicholas. *The Theatre of Societas Raffaello Sanzio*. Londres/ Nova York: Routledge, 2007.

CHEVALLIER, Jean Frédéric; MÉVEL, Matthieu. *La curvatura dello sguardo. Conversazione con Romeo Castellucci*. In: AUDINO, Antonio. *Corpi e Visioni. Indizi sul teatro contemporaneo*. Roma: Artemide, 2007.

CHINZARI, Stefania; RUFFINI, Paolo. *Nuova Scena Italiana. Il teatro dell'Ultima Generazione*. Roma: Edizione Castelvechi, 2000.

CLOUGH, Patricia. *Affective turn: Political economy, Biomedica and bodies*. In: SEIGWORTH, M; GREGORY, G.J. (org.). Londres: Sage, 2010.

COELHO, M. C.; REZENDE, C. B. (org.). *Cultura e sentimentos: ensaios em antropologia das emoções*. Rio de Janeiro, Faperj: Contra Capa, 2011.

COELHO, M. C.; REZENDE, C. B.. *Antropologia das emoções*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2010.

CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges. *História das emoções* Vol. 1: Da antiguidade às Luzes. São Paulo: Editora Vozes, 2020.

COSTA, André Gonçalves da. *Afetos no cinema de Karim Aïnouz*. 2016. 339 f., il. Tese de Doutorado em Comunicação, Universidade de Brasília, Brasília, 2016. Disponível em: < <https://repositorio.unb.br/handle/10482/22965> >. Acesso em: 15 dez. 2021.

CROMBEZ, Thomas; HILLAERT, Wouter. *Cruelty in the Theatre of the Societas Raffaello Sanzio*. Leuven: palestra apresentada na conferência: “Tragedy, the Tragic, and the Political”, 24 de Março de 2005. Disponível em < <http://homepages.ulb.ac.be/~rgeerts/inlthewet/castelluci.pdf> >. Acesso em: 9 dez. 2021.

CULBERTSON, Diana. *Sacred Victims: Catharsis in the Modern Theatre*. Revista CrossCurrents, Vol. 41, No. 2, páginas 179-194. Disponível em: < https://www.jstor.org/stable/24459834?seq=1#page_scan_tab_contents > Acesso em: 19 fev. 2018.

CULL, Laura. *Performing Presence, Affirming Difference: Deleuze and the Minor Theatres of Georges Lavaudant and Carmelo Bene*. London: Palgrave Macmillan, 2011.

CUNHA, Antônio G. da. *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa*. 4ª edição, 3ª impressão. Rio de Janeiro: Lexikon, 2012.

DELEUZE, Gilles. *Cinema I: Imagem-Movimento*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

DELEUZE, Gilles. *Cinema II: A Imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 2007.

DELEUZE, Gilles. *Crítica e Clínica*. São Paulo: Ed. 34, 1997.

DELEUZE, Gilles. *Espinosa: filosofia prática (1981)*. São Paulo: Escuta, 2002.

DELEUZE, Gilles. *Sobre o teatro: Um manifesto de menos / O esgotado*. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. *O que é a Filosofia?* Trad. Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. São Paulo: Editora 34, 1992.

DERRIDA, Jacques. *Limited Inc*. Campinas: Papyrus, 1991.

DERRIDA, Jacques. Uma certa possibilidade impossível de dizer o acontecimento. *Revista Cerrados*, V. 21, n. 33, 2012. Disponível em: < <https://periodicos.unb.br/index.php/cerrados/article/view/26148> >. Acesso em: 29 abr. 2022.

DESGRANGES, Flávio. *A Pedagogia do Espectador*. São Paulo: Hucitec, 2003.

DESGRANGES, Flávio. *O que eu Significo Diante Disso: ação artística com espectadores teatrais*. Revista Brasileira de Estudos da Presença, V. 10, No. 2 (2020). Disponível em < <https://doi.org/10.1590/2237-266094955> >. Acesso em: 22 de out. 2021.

DESGRANGES, Flávio. *Pedagogia do Teatro: Provocação e Dialogismo*. São Paulo: Editora Hucitec, 2011.

DESGRANGES, Flávio; *A Inversão da Olhadela. Alterações no Ato do Espectador Teatral*. São Paulo: Hucitec, 2012.

DESGRANGES, Flávio; SIMÕES, Giuliana. *O ato do espectador: Perspectivas artísticas e pedagógicas*. São Paulo: Hucitec, 2020.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Cascas*. Tradução de André Telles. São Paulo: Editora 34, 2017.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Essayer de voir*. Paris: Éditions de Minuit, 2014.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Que. Emoção? Que Emoção!* Tradução de Cecília Ciscato. São Paulo: Editora 34, 2016.

DOLAN, Jill. *Performance, Utopia and the “Utopian Performative”*. Theatre Journal. Vol. 53, No. 3, pp. 455-479. Editora: The Johns Hopkins University Press, 2001. Disponível em < <https://www.jstor.org/stable/i25068945> >. Acesso em: 10 dez. 2010.

DOLAN, Jill. *The Feminist Spectator as Critic*. Michigan: University of Michigan Press, 1991.

DOLAN, Jill. *The Feminist Spectator as Critic*. Pp. 166. Ann Arbor: UMI Research Press, 1988.

DOMENECH, Fernando. *Manual de Dramaturgia*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2017.

DUBATTI, Jorge. *Experiencia teatral, experiencia tecnovivial: ni identidad, ni campeonato, ni superación evolucionista, ni destrucción, ni vínculos simétricos*. Revista Rebento, V. 1, No. 12, p.8-32, jan - jun 2020. Disponível em: < <http://www.periodicos.ia.unesp.br/index.php/rebento/article/view/503> >. Acesso em: 16 mar. 2021.

DUBATTI, Jorge. *O Teatro dos Mortos: uma introdução a uma filosofia do teatro*. São Paulo: Sesc São Paulo, 2016.

EAGLETON, Terry. *Teoria da Literatura: Uma Introdução*. 6ª edição. Tradução: Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

ECO, Umberto. *Lector in Fabula*. Lisboa: Editorial Presença, 1983.

FERNANDES, Sílvia. *Teatralidades Contemporâneas*. Coleção Estudos, São Paulo: Perspectiva, 2013.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*. 2ª Edição, 7ª Impressão. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1986.

FERREIRA, Melissa. A presença da criança nos espetáculos da Societas Raffaello Sanzio. *Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas*, Florianópolis, v. 2, n. 23, p. 132 - 148, 2014. DOI: 10.5965/1414573102232014132. Disponível em: <<https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573102232014132>>. Acesso em: 19 dez. 2021.

FERREIRA, Melissa. *Isto não é um Ator*. São Paulo: Perspectiva, 2016.

FERREIRA, Melissa. Teatro contemporâneo e infância: a Scuola Sperimentale di Teatro Infantile da companhia italiana Societas Raffaello Sanzio. *Sala Preta*, 14(2), 118-128, 2014. <https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v14i2p118-128>. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/84468>>. Acesso em: 19 dez. 2021.

FERREIRA, Thais. *Estudos culturais, recepção e teatro: uma articulação possível?* Fênix - Revista de História e Estudos Culturais, v.3, n.4, p. 1-20, 2006. Disponível em: <<https://www.revistafenix.pro.br/revistafenix/article/view/788>>. Acesso em: 11 de fev. 2022.

FESTIVAL D'AVIGNON. *Inferno. Purgatorio. Paradiso*. Avignon: Cour d'honneur du palais des papes, 2008. Disponível em: <<https://festival-avignon.com/fr/edition-2008/programmation/inferno-24609#page-content>>. Acesso em: 12 de fev. 2022.

FIGURELLI, Roberto. *Hanz Robert Jauss e a Estética da Recepção*. Disponível em: <<https://revistas.ufpr.br/letras/article/view/19243/12535>>. Acesso em 13 de julho de 2020.

FISHER, Philip. *The Vehement Passions*. Princeton: Princeton University Press, 2002.

FRACALANZA, Narahan Dib. *O teatro experimental da Societas Raffaello Sanzio: percurso e linguagem. Da palavra-imagem ao corpo-palavra*. Dissertação de Mestrado em Teoria e Prática do Teatro - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009. DOI: 10.11606/D.27.2009.tde-19082015-144315. Disponível em: <<https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27156/tde-19082015-144315/pt-br.php>>. Acesso em: 19 dez. 2021.

FREGONEIS, Gabriela. *Corporeidades Deslizantes: A Cena Explorada para Além do Sujeito*. São Paulo: editora Paco Littera, 2019.

GREGG, Melissa; SEIGWORTH, Gregory J. (org.). *The affect theory reader*. Durham e Londres: Duke University Press, 2010.

GUATTARI, Felix; ROLNIK, Suely. *Micropolítica: Cartografias do Desejo*. Petrópolis: Vozes, 1996.

GUIMARAENS, Alphonsus de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: J. Aguilar Biblioteca Luso-Brasileira, 1960.

ISER, Wolfgang. *O ato da leitura: uma Teoria do Efeito Estético*. Volume 1. Editora 34, São Paulo: 1996.

ISER, Wolfgang. O fictício e o imaginário. In: __. ROCHA, J.C.C. *Teoria da ficção: indagações à obra de Wolfgang Iser*. Pg 65-77. Editora Eduerj, Rio de Janeiro: 1999.

JAUSS, Hans Robert. *A História da Literatura como Provocação à Teoria Literária*. São Paulo: Ática, 1994.

KASTAN, D. S. *The Oxford Encyclopedia of British Literature*. Oxford: Oxford University Press, 2006.

KOWSAR, Mohammad. *Deleuze on Theatre: A Case Study of Carmelo Bene's "Richard III"*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1986.

LEHMANN, Hans-Thies. *O Teatro Pós-Dramático*. Trad. Pedro Sussekind. São Paulo: Cosac & Naify, 2011.

LOXTON, Howard. *Theatre review: Inferno, Purgatorio, Paradiso*. British Theatre Guide. London, Barbican Theatre and Silk Street Theatre: 2009. Disponível em < <https://www.britishtheatreinfo.com/reviews/IPP-rev.htm> >. Acesso em: 28 maio 2022.

MAFFESOLI, Michel. *Elogio da Razão Sensível*. Petrópolis, RJ: Ed. Vozes, 1998.

MAFFESOLI, Michel. Moral, Ética, Deontologia. Do paradoxo ao paradigma. Artigo em *Revista NUPEM*. V.7, n.12, Campo Mourão, Paraná, 2015. DOI: <https://doi.org/10.33871/nupem.v7i12.254>. Disponível em: < <https://periodicos.unespar.edu.br/index.php/nupem/article/view/5445> >. Acesso em: 21 jul. de 2022.

MASSA, Clóvis. *Redefinições nos Estudos da Recepção/Relação Teatral*. Revista Sala Preta, v. 8, p. 49-54, novembro 2008. Disponível em: < <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57350> >. Acesso em: 19 abr. 2021.

MASSUMI, Brian. *Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation*. Durham, Londres: Duke University Press, 2002.

MATTOS, Renata; VIVES, Jean-Michel. *From catharsis to the cathartic: toward a post-dramatic theory of representation*. Disponível em: <

https://www.researchgate.net/publication/286224196_From_catharsis_to_the_cathartic_Toward_a_post-dramatic_theory_of_representation >. Acesso em: 25 nov. 2021.

MERLEAU-PONTY, M. *Fenomenologia da Percepção*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.

MICHAELIS. *Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa On-line*. São Paulo: Melhoramentos, 2022. Disponível em: < <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/> >. Acesso em: 08 fev. 2022.

OLIVEIRA, Tamiris. *O Conceito de Catarse na Filosofia de Theodor Adorno*. Dissertação de Mestrado ao Programa de Pós-Graduação em Educação do Centro de Educação da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES), 2013. Disponível em : < <http://repositorio.ufes.br/bitstream/10/6043/1/Tamiris%20Souza%20de%20Oliveira.pdf> >. Acesso em: 13 jul. 2020.

PAVIS, Patrice. *A análise dos espetáculos*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

PAVIS, Patrice. *Analyzing Performance: Theater, Dance, and Film*. Michigan: University of Michigan Press, 2003.

PEÑUELA CAÑIZAL, E. Uma foto familiar: aprisco de emoções e pensamentos [anotações delirantes sobre (a)sombrografia]. In: SAMAIN, E. (org.). *Como pensam as imagens*. Campinas, Editora da Unicamp, p. 107-132, 2012.

PERCINO, Rafael. Ensaio sobre a Catarse no Pós-Dramático. In: *Aguarrás*, vol. 8, n. 38. São Paulo: Uva Limão, JUL/DEZ 2021. Disponível em: < <http://aguarras.com.br/catarse-no-pos-dramatico/> >. Acesso em: 10 jan. 2022.

PEREIRA, Marcelo Andrade. A epiderme do pensamento: arte e educação sob o ponto de vista trágico do primeiro Nietzsche. In: *30ª Reunião Anual da Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisas em Educação* (GE 01 - Arte e Educação), Caxambú (MG): 2007. Disponível em: < http://30reuniao.anped.org.br/grupo_estudos/GE01-3210--Int.pdf >. Acesso em: 07 fev. 2022.

PERRIER, Jean-Louis. *Ces Années Castellucci*. Besançon, França: Les Solitaires Intempestifs, 2014.

PICON-VALLIN, B. Tradições e inovações nas artes da cena. *Sala Preta*, [S. l.], v. 9, p. 319-332, 2009. DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v9i0p319-332. Disponível em: < <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57415> >. Acesso em: 9 dez. 2021.

PIPER, J. (1990). The Feminist Spectator as Critic By Jill Dolan. *Theatre Research International*, Volume 15, Issue 1, Spring 1990 , pp. 95 - 98. DOI: <https://doi.org/10.1017/S0307883300009615>. Disponível em: < <https://www.cambridge.org/core/journals/theatre-research-international/article/feminist->

spectator-as-critic-by-jill-dolan-ann-arbor-umi-research-press-1988-pp-166-3995/A1AB153538577CFB3646E18DE06CEB19 >. Acesso em 17 dez. 2021.

QUINGLEY, K. S.; LINDQUIST, K. A. & BARRET, L. F. Inducing and Measuring Emotion and Affect. Em *Handbook of Research Methods in Social and Personality Psychology*, p. 220-252. Ed(s) REIS, H.T.; JUDD, C.M. Londres, Cambridge University Press, 2014.

RANCIÈRE, Jacques. *A Partilha do Sensível*. 2ª edição. São Paulo: Editora 34, 2009.

RANGEL, T. F. Didi-Huberman e a escrita: ensaiar o ver entre a imagem e o conceito. *Letrônica*, v. 12, n. 3, p. e33501, 16 dez. 2019. Disponível em: < <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/letronica/article/view/33501> >. Acesso em: 28 dez. 2021.

RATNER, Carl. *Subjectivity and Objectivity in Qualitative Methodology*. Forum Qualitative Sozialforschung / Forum: Qualitative Social Research, V. 3, No. 3, Art. 16, 2002. Disponível em: < <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:0114-fqs0203160> >. Acesso em: 12 abr. 2021.

ROBLE, O. J.; ARAÚJO, R. G. de S. Introdução ao Grotesco nas Artes da Cena. *PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG*, V. 6, N. 11 p. 148–159, 2016. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/15786>. Acesso em: 8 de fev. 2022.

ROMAGNOLLI, L. E.; MUNIZ, M. de L. Teatro como acontecimento convival: uma entrevista com Jorge Dubatti. *Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas*, Florianópolis, v. 2, n. 23, p. 251 - 261, 2014. DOI: 10.5965/1414573102232014251. Disponível em: < <https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573102232014251> >. Acesso em: 6 fev. 2022.

ROSSETO, Robson. *Pedagogia do Teatro: um estudo sobre a recepção*. Dissertação (Mestrado em Teatro) - Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2007.

SAMAIN, Etienne. Do espanto ao questionamento. Publicado em: *Revista Rumores*, São Paulo: USP, vol. 09, n. 17, p. 12-23, 2015.

SANTOS, L. G. Castellucci: iconoclastia-iconolatria. *Sala Preta*, [S. l.], v. 14, n. 2, p. 56-71, 2014. DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v14i2p56-71. Disponível em: < <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/84611> >. Acesso em: 29 maio 2022.

SOUZA, Jefferson Cleiton. *A Nova Hermenêutica e Teoria da Recepção em Jauss e Ricoeur*. Dissertação para o Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco. Recife, 2011.

TAIT Peta. *Performing Emotions: Gender, Bodies, Spaces, in Chekhov's Drama and Stanislavski's Theatre*. Editora Routledge, 2002.

TAIT, Peta. Introduction: analysing emotion and theorising affect. Revista *Research Online*. Faculty of Law, Humanities and the Arts - Papers. P. 70-77, Wollongong, Austrália, 2016. Disponível em: < <https://ro.uow.edu.au/cgi/viewcontent.cgi?article=3630&context=lhapapers> >. Acesso em: 12 jul. 2020.

TAIT, Peta. *Theory for Theatre Studies: Emotion*. Londres: Bloomsbury Academic, 2021.

TARTT, Donna. *The Secret History*. Nova York: Vintage Contemporaries, 2004.

TUSP. *Escola de Espectadores com Jorge Dubatti*. São Paulo: Teatro da Universidade de São Paulo, evento ocorrido de 07 à 13 de dezembro de 2015. Disponível em: < <http://www.usp.br/tusp/?portfolio=escola-de-espectadores-com-jorge-dubatti> >. Acesso em: 06 fev. 2022.

VITTORI, Giulia; CHILLEMI, Francesco. *Disseminating Bene in the Anglosphere - A Translation Project*. Mimesis Journal, 2016.

WALTON, Stuart. *Uma História das Emoções*. Rio de Janeiro: Ed. Record, 2007.

WARBURG, Aby. *O Nascimento de Vénus e a Primavera de Sandro Botticelli*, trad. MORÃO, A. Lisboa: KKYM, 2012.

YAKUBOVSKAYA, Irina. *Emotions, Empathy and Drama*. Artigo no blog Emotion, Brain, & Behavior Laboratory. Tufts University, 2014. Disponível em: < <https://sites.tufts.edu/emotiononthebrain/2014/10/10/82/> >. Acesso em 22 maio 2022.

ZERIHAN, Rachel. *Revisiting Catharsis in Contemporary Live Art Practice: Kira O'Reilly's Evocative Skin Works*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.

ANEXO I

Os espetáculos da Societas Raffaello Sanzio

Oratória n° 1 – Rimpatriata artistica (1983)

Oratória n° 2 – Raptus (1984)

Oratória n° 3 – Interferon (1984)

Oratória n° 4 – Tohu Wa Bohu (1986)

Oratória n°5 – Sono conspevole dell'odio che tu nutri per me (1987)

Alla bellezza tanto antica (1987)

La Discesa di Inanna (1989)

Gilgamesh (1990)

Amleto (1992)

Oratória n°6 – Con evidenza per coloro che intendono (1993)

Hansel and Gretel (1993)

Festa Plebea con: Oratória n°7 – Anche il peggiore può parlare, ma non deve farlo per me (1994)

Orestea (1995)

Thumbkin (1995)

Donkeyskin (1996)

Giulio Cesare (1997)

Genesi (1999)

Voyage au Bout de la Nuit (1999)

Il Combattimento (2000)

Uovo di bocca (2001)

Tragedia Endogonidia (2002 – 2004)

Hey, Girl! (2006)

Buchettino (2006)

Inferno (2008)

Purgatorio (2008)

Paradiso (2008)

Sul concetto di volto nel figlio di Dio (2010)

Espetáculos da Companhia com crianças

Genesis, from de museum of sleep (1999)

Inferno (2008)

Purgatorio (2008)

Sul concetto di volto nel figlio di Dio (2010)

ANEXO II

Texto traduzido sobre a Divina Comédia, produzido para as apresentações da cia. Societas Raffaello Sanzio, disponível no site do Festival de Avignon de 2008:

Se *A Divina Comédia* é um texto que acompanha Romeo Castellucci desde sua adolescência, ele não propõe a ela uma “adaptação” literária. Seu trabalho é inspirado por esse texto, como ele escreve em suas anotações de trabalho: “Leia, releia, dilate, martele e estude a fundo *A Divina Comédia* para poder esquecê-la. Absorvê-la através da epiderme. Deixar que seque sobre mim como uma camisa molhada”. Mas ele deseja, sobretudo, “tornar-se” Dante: “A esse respeito, ser Dante. Adotar seu comportamento como na véspera de uma viagem ao desconhecido”. *A Divina Comédia* é um poema sacro do escritor e poeta florentino Dante Alighieri (1265-1321), formado de três partes, *Inferno*, *Purgatorio* e *Paradiso*, compostos cada um de trinta e três cânticos, mais um cântico de introdução. Inteiramente, a obra soma mais de cem cânticos e quase 15.000 versos, escritos entre 1307 e 1319, quando, ao fim de sua vida, Dante finaliza sua obra aliviado e melancólico. A composição de *A Divina Comédia* é contemporânea à instalação do papado em Avignon e a subsequente construção do primeiro Palácio Papal⁶³. Para a cultura ocidental, *A Divina Comédia* é mais que um monumento literário, é uma referência. Mesmo para aqueles que nunca a leram, esse texto é um símbolo de um país místico, do qual visitamos os infernos temendo seus horrores, e atravessamos o paraíso à espera de sua alegria. Inúmeros escritores e artistas fascinaram-se por este texto, suas imagens, suas visões, suas alucinações, a extensão de seus significados (amoroso, místico, alegórico, político, poético...), e muitos quiseram traduzi-lo para desfrutar melhor de seus tesouros (Dumas, Stendhal, Baudelaire, Nerval, Lautréamont, para citar alguns). Romeo Castellucci, por outro lado, procura “aproximar *A Divina Comédia* do território da peça teatral”. Ele oferece ao espectador, em três etapas e em três lugares do Festival, uma travessia, a experiência de uma Divina Comédia. (FESTIVAL DE AVIGNON, 2008, s/p, tradução nossa).

Tradução da sinopse do espetáculo *Inferno* (2008), da cia Societas Raffaello Sanzio, disponível no site do Festival de Avignon 2008:

Inferno é um monumento à dor. O artista deve pagar. Na floresta obscura onde ele é imediatamente mergulhado, ele duvida, ele teme, ele sofre. Mas de qual pecado o artista é culpado? Se ele está assim perdido, é porque ele não conhece a resposta para essa pergunta. Sozinho no grande palco do teatro, ou ao contrário, emparedado pela multidão e confrontado pelos rumores do mundo, o homem que Romeo Castellucci encena sofre todo o impacto dessa experiência de perda de si mesmo, desamparado. Tudo aqui o agride, a violência das imagens, a queda de seu próprio corpo na matéria, os animais e espectros. A dinâmica visual desse espetáculo e a consistência desse deslumbramento, às vezes desse temor, que agarram o homem quando este é reduzido à sua pequenez, o destituem em face aos elementos que o oprimem. Mas essa fragilidade é um recurso, contudo, por ser uma condição de uma doçura paradoxal. Romeo Castellucci mostra a cada espectador que ao fundo de seus próprios medos, há um espaço secreto, impregnado de melancolia, onde nos agarramos à vida, há uma “incrível nostalgia de sua própria vida”. Esse *Inferno* é também o primeiro encontro entre Romeo Castellucci e a *Cour d'honneur du Palais*

⁶³ Nota do tradutor: *Palais de Papes* no original.

*des papes*⁶⁴. O artista sonhou com isso, ele escreveu sobre esse lugar já faz três anos: “Nós devemos imaginar uma sucessão de eventos, uma ocupação do espaço, que será capaz de encontrar a arquitetura, não como uma decoração do teatro, mas como “descanso”, como um passado que clama ser retomado e ressuscitado, como a realização do que permaneceu inacabado, insensato, abortado”. Aqui está então Romeo Castellucci em face ao impossível que é desejado e temido. Desafiado. (FESTIVAL DE AVIGNON, 2008, s/p, tradução nossa).

Tradução da sinopse de *Purgatorio* (2008), da cia Societas Raffaello Sanzio, disponível no site do Festival de Avignon de 2008:

O homem que atravessa o purgatório – “O canto da terra” – é um ser curioso, constantemente interrompido pelas coisas e objetos concretos que o rodeiam, uma representação de sua própria vida. Toda essa matéria ocupa-o, encobre-o, prende-o e frequentemente confunde-o. Essa é precisamente a demonstração do *Purgatorio* para Romeo Castellucci: a vida humana em sua repetição quotidiana, a familiaridade das tarefas diárias, a armadilha da rotina, as experiências de um corpo banal, o encontro com o mundo finito, a natureza conhecida, o conteúdo da vida ordinária. Ele sabe que está condenado a vagar nessa realidade, representada tanto próxima quanto abstratamente, em forma hiper-realista, “uma realidade sem sombra”, diz o diretor, que teve um importante papel na produção das formas. A punição aqui é simplesmente viver, experienciar o mundo. *Purgatorio* é, portanto, mais do que um espetáculo, mas uma oportunidade do público experienciar aquilo que Romeo Castellucci mais valoriza: a súbita percepção do outro lado do jogo teatral, o inverso da representação. Como se cada um pudesse assistir um espetáculo projetando sua própria vida, porém primitiva, enviado aos momentos iniciais, que principiam o nascimento e a origem. Essa lucidez subitamente oferecida, como uma experiência de retorno ao seio da natureza contemporânea, de retorno à sensação da cidade moderna, não seria ainda mais terrível? Esta é uma dor existencial que floresce do espetáculo, como se as sensações e os corpos se dissolvessem na matéria. (FESTIVAL DE AVIGNON, 2008, s/p, tradução nossa).

Tradução da sinopse de *Paradiso* (2008), da cia Societas Raffaello Sanzio, disponível no site do Festival de Avignon 2008:

Romeo Castellucci instalou seu paraíso no terreno da igreja de *Célestins*⁶⁵, entre as paredes antigas. O espectador que vagueia livremente neste espaço entra em sua própria intimidade, um processo formado por silenciosa contemplação, pela luz que, de ofuscante, se torna turva por uma série de reflexos, por sons onipresentes. É um mundo paradoxal, sem nenhuma encarnação: em Inferno, o homem é excluído dos eleitos, aqui ele é excluído do mundo, condenado a vagar em um universo incorpóreo, sem rosto e sem matéria, um lugar de pura luz e sons ilimitados, totalmente devotado a glória única do Deus criador. “Eu acredito que esse seja o canto mais terrível,” aponta Castellucci sobre o Paraíso de Dante, “uma forma de exclusão reversa e não um acolhimento!” Tudo está voltado para o canto da glória

⁶⁴ Nota do tradutor: mantive o nome original por ser o nome próprio utilizado para o teatro do Festival de Avignon onde foi apresentado o espetáculo. A tradução do nome seria “Pátio do Palácio dos Papas”.

⁶⁵ A sinopse que trago aqui foi da instalação que ocorreu na igreja de *Célestins* para o Festival de Avignon 2008. A obra que analisei, no entanto, foi realizada na igreja de *Santo Spirito* em Césena, Itália. As duas instalações têm diferenças, uma vez que são localidades diferentes. Apesar disso, creio que a sinopse ainda seja interessante para pensar a obra analisada. Mais informações de como ocorreu o trabalho no Festival de Avignon estão disponíveis no site: <https://festival-avignon.com/fr/edition-2008/programmation/paradiso-24611#page-content>

divina, a tal ponto que os corpos dos espectadores parecem se dissolver em luz, nos sons e nos reflexos como se eles perdessem sua matéria em uma claridade tão intensa que absorve a tudo, que seria agora impossível para alguém distinguir as perspectivas do lugar, as proporções das coisas, a consistência dos objetos. Qualquer psicologia e qualquer subjetividade parecem ser desafiadas. É aqui, nesse caminho percorrido através da igreja de *Célestins* que é questionado a cada espectador: qual o seu lugar político, social, face ao mau funcionamento da existência? (FESTIVAL DE AVIGNON, 2008, s/p, tradução nossa).